Grillparzers dramatische Fragmente

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von

Helmut von Wartburg
aus Riedholz (Solothurn)

DRUCK UND VERLAG:
BUCHDRUCKEREI DR. J. WEISS - AFFOLTERN AM ALBIS
1945

Grillparzers dramatische Fragmente

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von

Helmut von Wartburg
aus Riedholz (Solothurn)

DRUCK UND VERLAG:
BUCHDRUCKEREI DR. J. WEISS - AFFOLTERN AM ALBIS
1945

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren

Dr. W. Muschg und Dr. F. Ranke

Basel, den 8. Juli 1944

Prof. Dr. W. v. Wartburg
Dekan

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 5

I. Untersuchung der Fragmente im Einzelnen 9

1. Die Jugend 9
2. Die Zeit der Vorbereitung (1810—1816) 27
3. Die Reifezeit 97

II. Allgemeiner Teil 150

1. Grillparzers Schaffensweise 150
2. Das Fragment bei Grillparzer 157

III. Vergleich mit andern Dramatikern 164

a) Schiller 164
b) Otto Ludwig 169
c) Zusammenfassung 179

Einleitung

Die Betrachtung unvollendet gebliebener künstlerischer Arbeiten ist etwas ganz Anderes als die fertiger Kunstwerke. Vom Besuch einer Bildergalerie oder eines Skulpturenmuseums erwartet man in der Regel einen aesthetischen Genuß. Man will jedes Gemälde, jede Skulptur in ihrer Ganzheit auf sich wirken lassen, und die Befriedigung wird umso größer sein, je mehr diese Schöpfungen als vollkommene, in sich geschlossene Gebilde erscheinen, je mehr die einzelnen Teile sich zu einem großen, abgerundeten Gesamteindruck vereinigen, je mehr jedes Kunstwerk von einer Grundidee beherrscht ist, die alles Willkürliche, Ungestaltete ausschließt. Ein einzelnes Motiv hat seine Berechtigung nur, insofern es in ein größeres Ganzes organisch eingegliedert ist.

Etwas Anderes ist es, wenn man das Glück hat, die Werkstätte eines Künstlers selbst betreten zu dürfen. Da erwartet man nicht, harmonisch abgeschlossene, vollkommene Schöpfungen zu sehen und ihre wohltuende Wirkung zu verspüren. Man findet da zahlreiche Pläne, Entwürfe und Detailskizzen, das aesthetische Gefühl wird überall angeregt, aber nirgends ganz befriedigt. Jeder dieser mannigfaltigen Eindrücke fesselt zwar den Betrachter, aber immer bleibt ein gewisses Unbehagen zurück, viele Probleme steigen in ihm auf, ohne gelöst zu werden. Er muß sich fragen: Wie hätte der Künstler dieses Motiv weiter ausgestaltet? Wie könnte man diese Charakterstudie im Rahmen einer größeren Komposition verwerten? Was könnte man in jenen Grundplan noch einfügen, um die Darstellung reichhaltiger und bewegter zu machen? Welche Farben wird der Maler wählen, um diesem Bleistiftentwurf mehr Leben einzuhauchen? Man wird solche Unvollkommenheiten des aesthetischen Genusses vielleicht zunächst bedauern, aber dafür bietet sich reichliche Entschädigung: Man gewinnt einen viel tieferen Einblick in die Seele des Künstlers, in seine intimen Gedanken, seine

Pläne, in manche sonst verschlossenen Winkel seines Herzens. Man lernt unzählige Einfälle seines Geistes kennen, die einem ohne den Einblick in seine Werkstatt verborgen geblieben wären. Sie konnten vielleicht nicht im Ganzen eines Kunstwerks aufgehen oder wurden von neuen Entwürfen verdrängt und gelangten deshalb nicht zu voller Entfaltung. Und doch sind oft gerade solche unausgeführten, nur skizzenhaft entworfenen Pläne nicht weniger wertvoll als andere, die zu fertigen Werken ausgearbeitet worden sind. Sie zeigen uns in viel reicherer Fülle und Mannigfaltigkeit das Innenleben des Malers, die vielseitigen Anlagen seines Genies, wir entdecken vielleicht noch weite, brachliegende Felder, die nur auf die schöpferische Hand warten, um sich ein reiches Leben entlocken zu lassen.

Dasselbe gilt auch für die Betrachtung literarischer Werke. Wer sich vornimmt, die unvollendet gebliebenen Arbeiten eines Dichters zu untersuchen, darf davon nicht denselben Genuß wie etwa von einem Theaterbesuch oder von der Lektüre eines Romans erwarten. Dafür wird er aber eine viel innigere Beziehung zum schaffenden Künstler selbst gewinnen können, als es ihm durch die Beschäftigung mit dessen fertigen Werken möglich wäre. Er erhält tiefere Einblicke in die seelische Entwicklung des Dichters, in sein Verhältnis zum Stoff und in die Art seines künstlerischen Arbeitens. Die Betrachtung von Fragmenten wird sich also naturgemäß enger an das Biographische anschließen, als dies bei einer Untersuchung der vollendeten Werke im Allgemeinen notwendig ist.

Bei Grillparzer sind in erster Linie die Tagebücher und die Selbstbiographie heranzuziehen. Als direkte Zeugnisse über sein Innenleben leisten sie zur Ergänzung und Erklärung der Fragmente wertvolle Dienste. Stefan Hock sagt in seiner Grillparzer-Ausgabe: „Man sieht, daß es nicht angeht, bei der Betrachtung und Beurteilung seines Schaffens das Vollendete vom Skizzierten und Geplanten scharf zu trennen. Es sind alles Glieder einer Familie. Die Aehnlichkeit in wesentlichen Zügen macht oft erst auf die Eigenart dieser Züge aufmerksam, der Wert des Vollendeten wird oft erst aus dem Vergleich mit verwandten aber unausgereiften Schöpfungen erkannt, Studien zu nicht ausge-

führten Werken erhellen oft die Entstehungsgeschichte der abgeschlossenen Dichtungen. Nach allen diesen Richtungen hin muß die Masse der Grillparzerschen Fragmente durchackert werden, wenn unsere Kenntnis von dem Dichter und seiner Eigenart durch sie entscheidend gefördert werden soll." In der historischen Ausgabe von Sauer ist in dieser Hinsicht viel geschehen. Besonders Hilda Schulhof hat in der Einleitung zum dritten Band der Jugendwerke viel Wertvolles über motivische Zusammenhänge, literarische Einflüsse u. ä. gesagt. Die vorliegende Arbeit soll die „Masse der Fragmente" einmal im Zusammenhang mit der künstlerischen und menschlichen Entwicklung Grillparzers „durchackern". Dabei werden sich von selbst auch einige allgemeine Erkenntnisse über die Arbeitsweise des Dichters und über die Bedeutung der dramatischen Bruchstücke in seinem Schaffen ergeben.

Die Fragmente nehmen in Grillparzers Gesamtwerk einen sehr großen Raum ein. Das hängt wohl mit der Eigenart seines Dichtens zusammen, wie er sie in der Selbstbiographie bei der Entstehung der „Ahnfrau" schildert. Lange Zeit trägt er den Plan dieser Tragödie mit sich herum, macht sich sogar im Kopf den ganzen Aufbau des Stücks klar, ohne einen einzigen Vers aufzuschreiben. Dann gerät der Stoff vorübergehend in völlige Vergessenheit und scheint schon endgültig aufgegeben, bis plötzlich, während eines Gesprächs mit Schreyvogel, die dichterische Leidenschaft aufs neue erwacht. Grillparzer wird von einem fieberähnlichen Zustand überfallen, in dem er nur noch für seine Tragödie dazusein scheint. Alles, was ihn sonst beschäftigte, ist mit einem Schlage vergessen. Solange diese Begeisterung dauert, fließen ihm die Verse wie von selbst zu, sodaß er sie kaum schneller abschreiben könnte; in wenigen Wochen ist das Drama vollendet.

Grillparzers Stärke ist die augenblickliche Inspiration. Er kann sich nicht zur dichterischen Arbeit zwingen, er muß auf den Augenblick warten, der ihm die Begeisterung zum Schaffen bringt. Daran mag es auch liegen, daß er ein einmal abgebrochenes Werk später nicht wieder aufgreifen kann. Ist die Quelle der Inspiration einmal versiegt, dann kann er sie nicht willkür-

lich wieder zum Fließen bringen. So schreibt er über sich selbst unter dem Decknamen „Fixlmüllner“ :„ . . . Selbst seine Gedanken hatten das Unwillkürliche des Traumes und wenn ausgedacht, waren sie vorüber und in der nämlichen Gestalt kamen sie nie wieder. Was man von der Minute ausgeschlagen, gibt keine Ewigkeit zurück. Darum . . . konnte er auf früher aufgefaßte, völlig durchgedachte Stoffe in der Folge nicht wieder zurückkommen, denn der belebende Geist der ersten Idee war verflogen, und nur das trockene Skelett blieb zurück. — Wenn er sich aber doch auf einen solchen älteren Stoff entêtierte und ihn doch auszuführen versuchte, wurde die Darstellung kalt, unwahr. Es war keine Seele in dem Toten. — Wollte er dieses Unstete, Fließende seiner Natur bekämpfen durch Ordnung und Folge, so fiel er dem kältesten Verstand in die Hände, der jeden Aufschwung unmöglich machte. Durch sein redlich gemeintes Streben tötete er auf diese Art nach und nach die Blüte seiner Phantasie, und was an ihre Stelle trat, war der Rede nicht wert.“ Dieses Selbstbekenntnis läßt verstehen, warum so viele seiner Pläne trotz ihrer genialen Ansätze im Stadium des Entwurfs stecken geblieben sind, und gibt eine Erklärung für die häufig beobachtete Erscheinung, daß seine Dramen mitunter bei einer glänzenden, vielversprechenden Exposition gegen den Schluß abfallen.

Grillparzers Fragmente lassen sich, ihrem Wesen nach, zwanglos in vier Gruppen einteilen, die im großen Ganzen auch zeitlich von einander getrennt sind. Die erste umfaßt die Stücke aus den Jahren 1806—1809 und ist durch die starke Abhängigkeit von literarischen Vorbildern gekennzeichnet. Zur zweiten gehören die meisten Entwürfe, die zwischen 1810 und 1816 entstanden sind. In ihnen ist die Eigenart des Dichters schon deutlich zu spüren, obwohl ihm noch kein abgeschlossenes Werk gelingt. Die dritte und größte Gruppe bilden die Fragmente aus der Zeit der höchsten Schaffenskraft. Sie stehen in engem Zusammenhang mit den vollendeten Dramen und gehen nicht selten in diesen auf. Nach 1825 folgen noch einige Versuche, an denen sich vielfach schon das Nachlassen der schöpferischen Kraft erkennen läßt.

I. Untersuchung der Fragmente im Einzelnen

1. Die Jugend

Grillparzer schildert in der Selbstbiographie die Zeit, in der seine ersten Fragmente entstanden, als ein „sorgloses Schlaraffenleben". Ende 1804 hatte er sich, noch nicht vierzehnjährig, an der Universität Wien immatrikuliert. Er betrieb das Studium ganz den Neigungen seines Herzens gemäß: zwar hatte er sich nach einem anfänglichen Mißerfolg vorgenommen, ein guter Student zu werden, das hinderte ihn aber nicht, sich während des Semesters seinen Lieblingsbeschäftigungen hinzugeben bis die Examina vor der Tür standen, um dann in ein paar Wochen das ganze Pensum durchzuarbeiten und das Versäumte nachzuholen, wobei er oft „vom anbrechenden Tag bis in die späte Nacht" nicht vom Schreibtisch weg kam.

„Ich habe alles getrieben, was der Mensch treiben kann; tanzen und jagen, reiten und fechten, zeichnen und schwimmen, nichts ist mir fremd geblieben", sagt der Dichter von sich selbst. Aber alle diese Beschäftigungen trieb er nur vorübergehend mit Leidenschaft und auch „mit einer bestimmten Anlage". Seine Vorliebe für eine Tätigkeit war selten beständig, und immer verlor sich zugleich mit der Lust auch seine Befähigung wieder. So hing er einige Zeit mit Inbrunst an der Musik; stundenlang saß er ununterbrochen am Klavier und phantasierte; sobald sich aber seine Begeisterung abgekühlt hatte, war auch sein Können sehr schnell wieder völlig verschwunden. Aehnlich müssen wohl auch seine damaligen dramatischen Versuche beurteilt werden. Sie sind noch nicht Ausdruck für seine persönlichen Konflikte und Probleme, für tiefere Vorgänge in seiner Seele, sondern entspringen aus einem naiven Drang zum Nachahmen, Nacheifern.

So wie ihn eine unwiderstehliche Lust ankommen kann, das Reiten zu lernen, wenn ihm ein Freund von dessen Genüssen erzählt, so drängt es ihn zur dichterischen Produktion, wenn seine Phantasie durch die Eindrücke eines Theaterbesuchs angeregt ist. Er selbst sagt von sich in dieser Zeit: „Meine Nachahmungssucht übersteigt allen Glauben. Alle meine Ideen formen sich nach jüngst Gelesenem." Obwohl zuweilen das Bewußtsein durchbricht, daß sein eigentliches Talent das dichterische sei, ist er sich doch noch keineswegs über die Art und die Kraft dieses Talents im Klaren.

Schon in der frühen Knabenzeit hatte sich Grillparzer als „Theaterdichter" betätigt; durch Kasperle-Schauspiele und gelegentliche Opernbesuche angeregt, hatten er und seine Brüder in der geräumigen Wohnnug einen regelrechten Theaterbetrieb eröffnet. Da wurden phantastische und schauerliche Ritterspiele aufgeführt mit Zweikämpfen, entführten Prinzessinnen, Greuelmorden u. s. w. Franz führte dabei als der Aelteste die Regie. Das erhaltene Fragment eines solchen Ritter- und Geisterstücks von Adolf, dem jüngsten Bruder, gewährt einen Einblick in die Art dieser romantisch-phantastischen Aufführungen.

Nur einen Winter lang dauerte die Aera dieser kindlichen Theaterspiele. Dann folgte — soweit das erhaltene Material und die Selbstbiographie erkennen lassen — im „dramatischen Schaffen" des jungen Grillparzer eine längere Pause. Erst in der Studentenzeit begann er wieder zu schreiben. Mit siebzehn Jahren etwa bekam der Jüngling die ersten Dramen Schillers in die Hände. Besonders „Don Carlos" entzückte ihn und weckte seine Phantasie zu reger eigener Tätigkeit. Reichen Stoff fand er dazu in der Geschichte. Diese war und blieb immer das Lieblingsfach des Studenten. Schon als Kind hatte er mit einem unglaublichen Lesefieber in der Bibliothek seines Vaters gewühlt. „Die Krone für mich aber war Guthries und Grays Weltgeschichte in mehr als 90 Bänden, die ich, ich weiß nicht wie oft, mehr verschlang als las." In dieser Zeit war natürlich noch nicht der Drang zum Erfassen eines geistigen Gehalts in der Geschichte oder das psychologische Studium der Charaktere der Anlaß zu seiner Lektüre, sondern einfach die kindliche Freude

am Stofflichen, der Heißhunger seiner Phantasie nach Anregung. Dazu eignete sich gerade dieses Werk mit seinen lebendigen Anekdoten und seiner von Reflexionen wenig beschwerten Erzählart besonders gut. Auch später blieb die Weltgeschichte von Guthrie und Gray eine Lieblingsquelle des Dichters für seine historischen Dramen.

Unmittelbar unter dem Eindruck des „Don Carlos" schrieb der junge Grillparzer sein endloses Trauerspiel „Blanca von Castilien", in dem er die Schillersche Rhetorik nachahmte, das aber nach seinem eigenen späteren Urteil doch auch schon „unzweideutige Spuren eines Talentes" enthielt. Daneben beschäftigten ihn drei Stoffe aus der englischen Geschichte, die aber nicht fertig gestaltet wurden. Ueber die „Lukretia Creinwill" (Mai 1807) und die „Rosamunde Clifford" (Anf. 1808) läßt sich wenig sagen. Beide müssen zwar im Geist des jungen Dichters als Entwürfe schon fertig ausgearbeitet gewesen sein — wie die vollständigen Personenverzeichnisse zeigen, die sogar alle Nebenrollen und Staffagefiguren erwähnen —, aber die Ausführung kam über die ersten Szenen des ersten Aktes nicht hinaus.

Die Geschichte der Lukretia Creinwill ist eine wenig bekannte Anekdote aus dem Leben Oliver Cromwells: Das Mädchen, dessen Liebhaber vom Protektor getötet worden ist, unternimmt, um sich zu rächen, einen Anschlag auf diesen, eben als er unter dem Jubel der Bevölkerung in einem großen Festzug durch die Straßen von London zieht. Um ganz sicher zu gehen und nicht durch die Schrecken des Augenblicks aus der Fassung gebracht zu werden, hat sie sich vorher wochenlang durch Schießübungen an einem Porträt Cromwells auf das Attentat vorbereitet. Dennoch geht durch einen Zufall der Schuß fehl. Sie wird gefangen genommen und eingekerkert. Ihre weiteren Schicksale sind unbekannt. — Die erhaltene Szene hat keinen direkten Bezug auf diese Handlung. Sie soll wohl nur die Stimmung vorbereiten und vielleicht eine Nebenhandlung einleiten. Auffällig ist, daß der Sohn Cromwells, Heinrich, hier als selbstherrlicher, despotischer Jüngling dargestellt wird und

daß White, ein englischer Offizier, erklärt, er sei von ihm beleidigt worden und wolle dafür Rache nehmen. Das Stück hätte also neben dem Vergeltungsakt der Lukretia gegen den Protektor noch den des Obersten White gegen Heinrich gebracht. Die ausgeführte Szene zeigt, daß diese zweite Tat als der Befreiungsversuch eines Unterdrückten gegen einen anmaßenden, ungerechten Herrscher zu gelten hat. Man könnte vermuten, daß auch die Haupthandlung diesen Sinn erhalten sollte, obwohl er nicht ganz der Ueberlieferung entspricht. Dazu würde auch Grillparzers sonstige Auffassung der Gestalt Cromwells gut passen: er scheint in ihm einen typischen Despoten und Machtmenschen gesehen zu haben. Jedenfalls exzerpiert er sich bei seinen späteren geschichtlichen Studien mehrmals Stellen, die den Protektor in diesem Licht erscheinen lassen.

Der Stoff des nächsten Plans enthält gleichfalls die Antithese: grausamer Tyrann und unterdrücktes Opfer. Rosamunde Clifford, die schönste Frau von England, war eine der vielen Geliebten König Heinrichs II. Seine Gemahlin Eleonore, die sich selbst in ihrer Jugend manche Ausschweifungen gestattet hatte, duldete dieses Verhältnis nicht. Sie stellte ihrer Nebenbuhlerin nach, wußte ihren Aufenthalt aufzuspüren, obwohl der König sie auf einem einsamen Waldschloß verborgen hielt, und brachte sie dort auf grausame Weise ums Leben. Schon in der Quelle des Dichters (Guthrie und Gray) wird Eleonore als ein Weib geschildert, das durch seinen eigenen Lebenswandel und seine Hofintrigen am wenigstens berechtigt gewesen wäre, über Andere zu richten. Grillparzer hätte dieses Moment wahrscheinlich noch besonders hervorgehoben: die erhaltene erste Szene zeigt die Königin auf einem Zimmer des Schloßes Woodstock in fiebriger Erwartung ihres Geliebten, eines französischen Ritters. Eleonore will also, unmittelbar bevor sie ihren Eifersuchtsakt begeht, selbst die Freuden einer unerlaubten Liebschaft genießen. Sie bestraft an Rosamunde Clifford ein Vergehen, vor dem sie selber nicht zurückschreckt. Wie sich Grillparzer die Handlung im Einzelnen gedacht haben mag, läßt sich freilich aus den wenigen ausgeführten Versen nicht mehr erschließen.

Dagegen gönnt uns das nächste Trauerspielfragment einen sehr viel tieferen Einblick in die Absichten des Dichters, da es bis zum Anfang des dritten Akts geführt wurde: „Robert von der Normandie“, der von Mai bis Juli 1808 entstand, in der Zeit, wo die Arbeit an der „Blanca von Castilien“ einen Unterbruch erfuhr. Hier erscheint der Gegensatz zwischen einem herrischen, grausamen Gewaltmenschen und seinem unglücklichen Opfer sehr scharf gezeichnet. Er ist, wie bei der „Lukretia Creinwill“ und der „Rosamunde“, schon in den historischen Tatsachen enthalten: Wilhelm der Rote, König von England, hinterläßt bei seinem Tod zwei Söhne. Der ältere, Robert von der Normandie, der rechtmäßige Thronfolger, weilt zu der Zeit als Kreuzfahrer in Palästina. Heinrich, der jüngere, benutzt die Abwesenheit seines Bruders, um sich die Krone Englands anzueignen. Damit gibt er sich aber noch nicht zufrieden: unter einem Vorwand fällt er in Roberts eigenes Land ein, schlägt den älteren Bruder in einer Schlacht, nimmt ihn gefangen und hält ihn 28 Jahre lang bis zu seinem traurigen Tode eingekerkert.

Schon der geschichtliche Stoff bietet hier einen dramatisch wirkungsvollen Gegensatz. Grillparzers Aenderungen verfolgen durchaus den Zweck, diesen Gegensatz noch zu vertiefen. Roberts Charakter wird idealisiert, die Schattenseiten seines Wesens, Trunk- und Verschwendungssucht, beseitigt, dagegen Heinrich mit wesentlich schwärzeren Farben gezeichnet, als die historische Ueberlieferung sie bietet. Er wird zu einem Bösewicht, der, einmal durch seinen Ehrgeiz zur Sünde verlockt, sich immer tiefer in sie verstricken läßt, so daß er schließlich auch vor dem Brudermord nicht mehr zurückschreckt, um seine dunkeln Triebe zu befriedigen.

Das Grundmotiv aller drei Fragmente ist dasselbe wie in der „Blanca von Castilien“ und weist — ebenso wie dieses Werk — auf die Jugenddramen Schillers als Vorbild. Aber nicht nur der Hauptgedanke — Verherrlichung des freiheitliebenden Menschen und Verurteilung des blindwütenden Tyrannen — ist durch die Lektüre des Klassikers angeregt, auch in zahlreichen Einzelheiten zeigt sich die durchgehende Abhängigkeit, von der Grillparzer selbst in der oben erwähnten Tagebuchnotiz spricht.

Neben Schiller gewinnen im „Robert“ aber auch Goethes „Götz von Berlichingen“ und in geringerem Grad Shakespeares Dramen Einfluß. Ueber einzelne wörtliche und motivische Anklänge geben die Anmerkungen in Sauers Ausgabe Auskunft. Wichtiger noch als diese leicht feststellbaren Uebereinstimmungen scheint aber eine mehr verdeckte, dafür auf tiefere Schichten hinweisende Beziehung zwischen Grillparzers Werk und den genannten Vorbildern. Beim Lesen des „Robert“ hat man ständig das unbestimmte Gefühl: das habe ich schon einmal gehört oder gesehen, diese Szene kommt mir bekannt vor. Denkt man länger darüber nach, so kann man in der Regel eine oder mehrere Stellen finden, die irgendwie mit dem Gelesenen verwandt sind. Dabei handelt es sich aber nicht um bloß wörtliche Anklänge und auch nicht um eine Aehnlichkeit der geäußerten Gedanken, sondern um die gesamte dramatische Situation. Sie läßt sich bei jeder einzelnen Szene erfassen als die Ausprägung eines bestimmten Typus, der bei den genannten Dichtern in etwas anderer Gestalt, aber doch mit derselben Grundstruktur erscheint. Diese etwas abstrakten Ausführungen werden sich durch das folgende Schema am besten anschaulich bewahrheiten lassen.

I. AKT

1. Auftritt: Unterhaltung der Ergebenen über ihren Herrn vor dessen eigenem Auftreten und Besprechung über die allgemeine Lage (der Zuschauer wird in die Situation eingeführt und bekommt ein Bild vom Charakter des Hauptheldens).

Vergleiche: «Räuber» II, 3 (Spiegelberg und Razmann erzählen sich ihre Streiche und die edlen Taten des Anführers. Dann erscheint Karl Moor selbst. Er hat anschließend einen Monolog wie Robert in der 6. Szene nach der Besprechung mit seinen Feldherren).

Ferner: «Wallensteins Lager» und der ganze erste Akt der «Piccolomini», «Maria Stuart» II, 1.

2. und 3. Auftritt: Beängstigender Botenbericht und verschiedene Reaktion darauf bei den Untergebenen.

Vgl.: «Räuber» II, 3 (vor Moors Auftreten die falsche Nachricht von der Gefangennahme Rollers, nach dem Monolog Alarm wegen der Umzingelung durch Soldaten); «Jungfrau von Orleans» III, 5 (hier ist die Nachricht dieselbe, die im «Robert» der erste Bote bringt: der Feind nahe zum Angriff heran); «Wallensteins Tod» III,

6—10 (hier entspricht die Nachricht der des zweiten Boten: der Verrat der eigenen Leute nehme immer bedrohlichere Formen an).

4. und 5. Auftritt: Besprechung des Herrn mit seinen Offizieren, diese versuchen vergeblich, ihn zum Handeln zu überreden. Er glaubt nicht an die Schlechtigkeit seines Gegners.

Vgl.: «Piccolomini» II, 5, 6 (Warnung vor blindem Vertrauen, Aufforderung zum Handeln); «Wallensteins Tod» I, 3 (die Offiziere drängen zum Handeln, bevor es zu spät ist); «Wallensteins Tod» II, 3 (sie wollen ihm den Glauben an seinen Freund nehmen); «Götz» II, «Im Spessart» (der Held will nicht an die Verräterei glauben); «Egmont», zweiter Akt, «Egmonts Wohnung» (Egmont will dem König nicht mißtrauen. Er will nicht an dem unglücklichen Krieg Schuld sein, sondern statt dessen zur Unterredung gehen).

6. Auftritt: Monolog des Helden. Schwanken vor dem Entschluß und Sich-Aufraffen zum Handeln.

Vgl.: «Fiesco» III, 2, Elisabeths Monolog in «Maria Stuart» IV, 10.

7. Auftritt: Die Frau versucht den Mann von der Gefahr zurückzuhalten. Dieses Motiv ist in der ganzen Literatur so verbreitet, daß man nicht einen besonderen Einfluß der deutschen Klassiker anzunehmen braucht, doch sei wenigstens an die folgenden Stellen erinnert: «Wilhelm Tell» III, 1, «Fiesco» IV, 14 (vgl. Lessing), «Julius Cäsar» II, 2.

Der **achte Auftritt** ist dem Gehalt und der Situation nach mit dem vierten und fünften identisch.

II. AKT

1. Auftritt: Monolog des Bösewichts, Peinigung durch das schlechte Gewissen und Vorbereitung neuer Untaten.

Hier wird man zum erstenmal deutlich an Shakespeare erinnert, etwa an die beiden Monologe des Helden in «Macbeth» I, 7 und II, 1 und an das belauschte Selbstgespräch der Lady Macbeth im fünften Aufzug oder an die Geistvisionen Richards III. im fünften Akt des gleichnamigen Stücks (das ohnmächtige Flehen um Schlaf ist sogar die direkte Nachahmung einer Stelle aus dem zweiten Teil von «Heinrich IV.», vgl. die Anmerkung bei Sauer).
Ein Monolog, in dem der Bösewicht neue Greueltaten vorbereitet und sein Gewissen zu beruhigen sucht, findet sich auch in den «Räubern» II, 1 und IV, 2.

2. Auftritt: Unterredung zwischen dem Bösewicht und einem ehrlichen Kerl, der die schlechten Absichten seines Gegenüber nicht versteht oder nicht an sie glauben will.

Vgl.: «Räuber» IV, 2, «Piccolomini» V, 1 und «Wallensteins Tod» II, 2.

3. Auftritt: Der Bösewicht dingt einen Mörder.

Vgl. «Räuber» II, 1, «Fiesco» 1, 2, «Maria Stuart» II, 5, «Macbeth» III, 1 «Richard III.» I, 3 und IV, 2.

4. Auftritt: Der Held gerät durch das Vertrauen auf die Ehrlichkeit seines Gegners in Gefahr.

Vgl. besonders die große Szene im vierten Akt des «Egmont», aber auch die Aepfelschußszene im «Wilhelm Tell».

5.—7. Auftritt: Der Bösewicht und der Held. Jener hat die physische Gewalt und will auch noch das moralische Recht auf seine Seite bringen, indem er den Helden zu einer unbesonnenen Tat reizt.

Schon E. O. Lessing vergleicht damit die Gartenszene im dritten Akt der «Maria Stuart». Der Gegensatz zwischen der machtmässigen Ueberlegenheit des einen und der moralischen des andern Partners findet sich wieder in der Apfelschußszene, die bewußte Reizung des Helden mit dem Zweck, ihn ins Unrecht zu setzen, im «Coriolan» III, 3.

Der **achte Auftritt** ist dem Gehalt nach eine Wiederholung des zweiten, doch so, daß hier der Betrüger selbst von einem noch grösseren Bösewicht betrogen wird.

Dieses Motiv erinnert an das Verhältnis zwischen Oktavio und Wallenstein und an Mortimer in der «Maria Stuart», der zuerst die falsche Königin hintergeht und dann seinerseits von Leicester überlistet wird.

9.—11. Auftritt: Der Held im Kerker. Er ist der willkürlichen Behandlung von Tieferstehenden preisgegeben.

Vgl. «Maria Stuart» I, 2 u. 3 und in «Don Carlos» V, 2, die Behandlung des machtlos gewordenen Marquis Posa durch Herzog Alba.

10. Auftritt: Ohnmachts- und Verzweiflungsmonolog des gefangenen Helden.

Vgl.: «Egmont», erste Gefängnisszene im fünften Akt.

12. Auftritt: Der Herr und sein treu gebliebener Diener im Elend.
Vgl.: «Maria Stuart» I, 4, «Richard II.» V, 4.

III. AKT

1. Auftritt: Vergebliche Bemühungen, eine Audienz zu erlangen.
Vgl. «Don Carlos» IV, 22, 23, oder auch «Coriolan» V, 2.

Auf Grund dieses Schemas läßt sich das Folgende feststellen: Grillparzers Phantasie ist durch die Lektüre der Klassiker angeregt. Seine Ideen „formen sich nach jüngst gelesenen". Aber er ist in den meisten Fällen nicht direkt von seinen Vorbildern abhängig. Er hat zwar mannigfaltige Eindrücke in sich aufgenommen, gestaltet sie aber zu etwas völlig Neuem um. Sie geben ihm nur die Elemente, aus denen er sich ein Kunstwerk aufbaut. Während er schreibt, hat er die Anregung durch andere Dichtungen vergessen, aber sie wirken unbewußt in ihm weiter. Immer wieder drängen sich ihm in verwandelter Form die Bilder auf, die von der Lektüre Schillers, Goethes und Shakespeares in ihm zurückgeblieben sind. So entsteht ein Stück, das sich wie eine Art Mosaik ausnimmt, dessen Bestandteile von überall hergeholt scheinen und das doch ein in sich geschlossenes und lebendiges Ganzes zu werden verspricht.

Die hier geschilderte Fähigkeit, aus empfangenen Eindrükken ein ganz neues Kunstwerk hervorwachsen zu lassen, findet sich in anderer Art beim reifen Dichter wieder. Bei ihm formen sich die Ideen allerdings nicht mehr „nach jüngst gelesenen", sondern nach den Gefühlen, die in den Tiefen der eigenen Seele schlummern, aber auch hier ist es so, daß er während des Dichtungsprozesses nur das Kunstwerk selbst im Auge hat. Die Beziehung zu seinen persönlichen Erlebnissen, Emfindungen und Leidenschaften kommt ihm zunächst nicht zum Bewußtsein. Unvermerkt fließen sie in seine Dichtungen ein, sodaß die Motive ihre wesentliche Bedeutung aus dem eigenen Erleben des Dichters erhalten, ihre konkrete Form aber aus dem Zusammenhang der dramatischen Entwicklung. In ähnlicher Weise stammen im „Robert" die einzelnen Situationen ihrer ganzen Struktur nach aus der Lektüre fremder Dichtwerke, ihre Ausführung im Einzelnen aber ist durch den Zusammenhang der Handlung bestimmt.

Auch die dramatische Komposition zeigt Grillparzer als geschickten Handhaber der künstlerischen Technik seiner Vorbilder. Er läßt den Hauptheldеn vor seinem ersten Auftreten durch die Unterfeldherren schildern, um den Zuschauer im Voraus auf sein Erscheinen gespannt zu machen. Aehnlich wie in der „Ma-

ria Stuart“ wirkt die Gegenüberstellung der beiden ungleichen Fürsten dadurch besonders plastisch, daß wir zunächst jeden einzeln kennen lernen und beide erst nachher aufeinanderprallen sehen. Ihr verschiedenes Verhalten gegenüber dem Schicksal erhöht noch die Kontrastwirkung: Robert bleibt auch im Unglück — wenigstens vor der endgültigen Entdeckung des Verrats — ruhig und sicher. Heinrich, der auf dem Gipfel äußeren Glücks steht, wird von ewiger Unrast gepeinigt.

Trotz dieser Vorzüge läßt sich nicht leugnen, daß das Fragment — ebenso wie die „Blanca von Castilien“ — noch stark den Charakter des Schülerhaften an sich trägt: es ist alles viel zu deutlich ausgesprochen, zu bewußt gemacht. Man merkt bei jeder Szene sofort die Absicht, die der Dichter mit ihr verfolgt. Auch die Personen offenbaren ihren Charakter gleich in den ersten Worten, sodaß beim Zuschauer keine Spannung im höheren Sinne mehr zurück bleibt. Man kann sogar schon nach den ersten Auftritten aus den Tatsachen, die man erfährt, die ganze Handlung im Wesentlichen vorausbestimmen. Ein anderer, damit zusammenhängender Mangel ist, daß sich das ganze Stück in ein und derselben Atmosphäre abspielt. Es handelt sich immer nur um e i n e Spannung, um eine einzige Geschehenskette, alle Worte drehen sich um ein und dieselbe Frage, die Handlung läuft ohne Unterbrechung in einer graden Linie vom Anfang bis zum Ende des Fragments. Daran ändert auch der Wechsel des Schauplatzes zwischen den ersten zwei Akten nichts, denn die dramatische Entwicklung wird durch ihn nicht unterbrochen. Der Zuschauer ist durch die Gespräche im Lager Roberts schon so auf die Begegnung der beiden Brüder vorbereitet, daß er das Auftreten Heinrichs als bloße Fortsetzung der Handlung, nicht als den Beginn von etwas Neuem empfindet. Grillparzer kennt noch nicht die psychologisch feineren, nur aus dem künstlerischen Instinkt richtig zu handhabenden Mittel, um auf den Zuschauer zu wirken. Er weiß noch nicht, wie wohltuend es für diesen ist, in verschiedene, scheinbar von einander unabhängige Handlungen eingeführt zu werden und erst allmählich den inneren Zusammenhang in ihnen zu entdecken.

In dieser schaffensfrohen Studentenzeit entwirft Grillparzer neben seinen Trauerspielen Pläne zu allen möglichen Arten von Dramen. Jede Aufführung eines Wiener Vorstadttheaters, die einigen Eindruck auf sein leicht erregbares Gemüt macht, wird ihm zum Anlaß, selbst etwas in diesem Stil hervorzubringen. Das noch Unstete und in gewissem Sinn Dilettantische dieser Jugendarbeiten fällt deutlich in die Augen, wenn man die Mannigfaltigkeit von Plänen und Fragmenten betrachtet, die er schnell hinwirft, um sie gleich wieder fallen zu lassen (kein einziger Dramentitel aus dieser Zeit ist in den späteren Tagebüchern oder Stoffverzeichnissen wiederzufinden). Grillparzer wagt sich hier auch an dramatische Gattungen heran, die seiner eigentlichen Begabung ganz fern liegen und die er später, in der Zeit des reiferen und persönlichen Schaffens, nicht mehr aufgreift.

Zunächst versucht er sich an der Umarbeitung des „Sommernachtstraums" zu einer komischen Oper. Damit knüpft er an die österreichische Theatertradition an. Auf den Wiener Vorstadtbühnen, wo von der „Haupt- und Staatsaktion" bis zum Kasperleschwank und vom romantischen Ritterschauspiel bis zum modernen Gesellschaftsstück alles gegeben wurde, hatten zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts auch Shakespeares Märchendramen Eingang gefunden. Sie wurden zu einem der „stilistisch-technischen Urbilder der Wiener Zauberoper", die besonders im Theater an der Wien eine Pflegestätte fand und das schaulustige, geistig anspruchslose Publikum viele Jahre hindurch in ihrem Bann hielt. Es entstand damals eine Fülle von Stücken, in denen die Elfen- und Geisterwelt des „Sommernachtstraums" und des „Sturms" immer mehr ins Phantastische verzerrt und zu bloßen Bühneneffekten verwendet wurde. Auch eigentliche Umdichtungen der beiden Werke zu Opern oder Singspielen waren wiederholt erschienen. Von ihnen mag Grillparzer die Anregung zu seinem Versuch empfangen haben.

Wie der Titel „D e r Z a u b e r w a l d" zu verraten scheint, wirkte in seiner Phantasie wohl auch die „Zauberflöte" nach, die er schon als kleiner Knabe, auf dem Schoß des Stubenmädchens sitzend, mit höchster Begeisterung gelesen hatte und die ihm, wie jedem Wiener seiner Zeit, durch Mozarts Musik besonders nahe vertraut war.

Die Abhängigkeit von den literarischen Vorbildern ist auch beim „Zauberwald" sehr deutlich. Der Stil ist der des gewöhnlichen Opernlibrettos, und die Handlung lehnt sich — wenigstens in der einzigen ausgeführten Szene — ziemlich eng an Shakespeare an. Noch einmal hat Grillparzer später eine Märchenoper geschrieben: „Die Melusine". Sie ist aber ihrer Bedeutung und ihrem Wesen nach ziemlich stark von dem Jugendwerk verschieden: ihr fehlt ganz das Element des Komischen, dafür enthält sie das des Moralischen, Lehrhaften, von dem in der erhaltenen Partie des „Zauberwalds" nichts zu spüren ist. Ueberhaupt ist zu sagen, daß Grillparzer in seiner reifen Zeit das Romantisch-Zauberhafte nur so anwendet, daß es mit einem tieferen Gehalt verbunden erscheint. Nie verliert er zwar die echt kindliche Freude am rein bühnenmäßig-bildhaften Effekt, an Verwandlungen, Fabeltieren und anderen wunderbaren Dingen. Aber er wendet sie später nur noch als Hilfsmittel an, um die Darstellung seelischer Probleme lebendiger und eindrucksvoller zu machen. Der glanzvollste Ausdruck dafür ist wohl „Der Traum ein Leben". Gelegentlich geht er noch weiter und bedient sich der Gestalten aus der Feen- und Märchenwelt in Satiren gegen die politischen Zustände seiner Zeit („Der Zauberflöte 2. Teil"). Im „Zauberwald" herrscht die naive Schaulust noch frei von Reflexionen und psychologischen Fragestellungen.

Noch ein anderes Fragment aus jenen Jahren steht in seiner Art unter Grillparzers Werken ganz vereinzelt da: „I r e n e n s W i e d e r k e h r, ein poetisches Gemälde", das am Schluß dieser ersten Epoche, Ende 1809, entstanden ist. Der Dichter wollte hier in symbolischer Form eine Darstellung des menschlichen Daseins geben. Die verschiedenen Lebensalter und -stufen sollten durch einzelne Gestalten repräsentiert werden. So tritt ein Jüngling auf, der in seinem unaufhaltsamen Dahinstürmen die Jugend mit ihrer überschäumenden Kraft und ihrem Feuer der Begeisterung verkörpert. Ihm gegenüber steht der reife Mann, der durch die Sorge für seine Familie an die Scholle gebunden ist und, anstatt sich am freien Höhenflug zu erfreuen, in harter Arbeit den Unterhalt für sich und die Seinen dem Boden abringen muß. In einem jungen Mädchen wird das erste Erwachen

der Liebe dargestellt. Die Figur des Wanderers, der sich auf der Bühne verborgen hält, die vorüberziehenden Menschen beobachtet und seine Betrachtungen über sie anstellt, ist vielleicht eine Verkörperung des Dichters selbst.

Dieses Werk sollte also das Menschenleben als Ganzes mit seinen verschiedenen Möglichkeiten und Gegensätzen darstellen, und zwar sollten diese in einzelnen typischen Gestalten verkörpert erscheinen und die allgemeinen Gedanken des Dichters durch beispielhafte, symbolische Vorgänge ausgedrückt werden. Diese Form der Stilisierung, die im Drama des Barock ihre höchste Entfaltung erreicht hat, lernte Grillparzer durch die Weimarer Klassik kennen. Sauer zeigt, daß ihn vor allem Goethes „Pandora" und Schillers „Lied von der Glocke" und „Würde der Frauen" beeinflußt haben. Noch mehr als „Der Zauberwald" fällt dieses Werk aus dem ganzen dramatischen Schaffen des Dichters heraus und ist wohl hauptsächlich dem Nachahmungstrieb des neunzehnjährigen Studenten zu verdanken. Ein solches zum Lyrischen hinneigendes „poetisches Gemälde" mit rein symbolischem Inhalt findet sich bei ihm später nicht mehr. Im „Traum ein Leben" sind zwar auch einzelne Personen als Verkörperungen bestimmter seelischer Eigenschaften und Lebensstufen aufzufassen, aber sie haben zugleich einen sehr individuellen Charkter, und es kommt zwischen ihnen zu einer verwickelten dramatischen Handlung, während in „Irenens Wiederkehr" die Gestalten nur die Aufgabe haben, Gedanken und Ideen des Dichters über das menschliche Leben auszudrücken. Der Unterschied zeigt sich schon äußerlich darin, daß im vollendeten Drama alle Personen einen Eigennamen besitzen, im Fragment dagegen nur allgemein durch Namen wie „Jüngling", „Wanderer", „Pflüger" bezeichnet werden. Ein einzelnes Motiv deutet allerdings schon auf die Zeit des reifen Schaffens voraus: Die Schilderung eines jungen Menschen, in dem zum erstenmal die Liebe aufkeimt, sich zunächst noch als unbestimmtes, undeutliches Gefühl ankündigt, dann wie eine schaudernde Ahnung in der Seele aufsteigt und schließlich zur beseligenden Gewißheit wird. Dasselbe Thema hat Grillparzer später mit vertiefter psychologischer Kunst immer wieder gestaltet, aber schon in „Ire-

nens Wiederkehr“ liegt über dieser Szene ein Hauch jener Zartheit und Innigkeit, die seinen großen Dramen ihre eigentümlich ergreifende Wirkung verleihen.

Wieder in eine andere Welt führt ein Fragment, das fast gleichzeitig mit dem „Robert“ und dem „Zauberwald“ entstanden ist: das Schauspiel „Seelengröße“. Auch zu diesem Werk hatte der Dichter die allgemeinen Umrisse im Geist schon entworfen. Hier ist sogar ein Verzeichnis der einzelnen Szenen mit kurzer Inhaltsangabe erhalten, das erst kurz vor dem Schluß abbricht. Das Stück entstammt — nach Sauer — der Sphäre von Molières Lustspielen und von Kotzebues und Ifflands Dramen. Das Hauptmotiv ist der „Schule der Frauen“ entnommen, aber stark umgewandelt und des Komischen entkleidet. Auch Kotzebues „Graf von Burgund“ und Ifflands „Vormund“ scheinen auf die Gestaltung des seelischen Konflikts eingewirkt zu haben, obwohl in beiden Stücken die Situation etwas anders liegt. Die Andeutungen des Szenen-Verzeichnisses lassen den Gang der Handlung ungefähr erschließen: Ein alter Marchese hat die Tochter eines befreundeten Grafen als Pflegekind angenommen und dem Vater das Versprechen gegeben, sie später zu heiraten. Gianetta ist ihm als ihrem Wohltäter aus Pflichtbewußtsein treu ergeben. Als sie aber in ein reiferes Alter kommt, wird sie von der Liebe zu einem jungen Mann ergriffen, der sich einige Zeit auf dem Schloß des Marchese aufhält. Dieser bemerkt ein geheimes Einverständnis zwischen den Beiden und versucht zunächst, sie zu trennen. Er muß aber entdecken, daß er damit ihr Lebensglück zerstören würde, weil die gegenseitige Neigung schon zu groß geworden ist. Nun gerät er in einen schweren Gewissenskonflikt: soll er das gegebene Wort halten ohne Rücksicht auf das Glück der jungen Leute, oder soll er seinem Versprechen untreu werden, um die Liebenden nicht auseinanderreißen zu müssen? Die „Seelengröße“ besteht nun wohl darin, daß der Marchese den zweiten Weg wählt, obwohl seine Neigung ihn zum Ersteren treibt und obwohl er sein Gewissen mit dem Vorwand beruhigen könnte, er habe sein Versprechen gegeben und sei moralisch verpflichtet, seine Pflegetochter dem Nebenbuhler zu entziehen. Er geht sogar so weit,

den Grafen selbst inständig um Annahme seines Verzichts zu bitten, obwohl dieser fest auf der Einlösung des Versprechens beharrt.

Die Hauptfrage wäre also gewesen: Ist es in der Lage des Marchese besser, das gegebene Wort zu halten oder den Forderungen des Augenblicks zu gehorchen? Das deutet auf „Weh dem, der lügt" voraus. Auch in anderen Jugendwerken spielt die Lüge eine große Rolle, besonders in der „Schreibfeder". Interessant ist, daß Grillparzer in der „Seelengröße" ganz entschieden der Anpassung an die praktischen Gegebenheiten des Lebens vor dem starren Festhalten am abstrakten Gebot der Wahrhaftigkeit den Vorzug gibt. Im späteren Stück ist seine Stellungnahme nicht mehr so eindeutig. Beiden Standpunkten wird eine gewisse Berechtigung zugebilligt.

Auch der Konflikt zwischen Neigung und Pflicht kehrt in den reifen Werken wieder und zwar gleichfalls, ohne zu einer so abstrakt formulierten und endgültigen Lösung geführt zu werden wie im Jugendfragment. „Der treue Diener seines Herrn" und „Des Meeres und der Liebe Wellen", die fast zur gleichen Zeit entstanden sind, bringen sogar geradezu entgegengesetzte Auffassungen des Problems zum Ausdruck. Während in der Gestalt Bankbans die unbedingte Treue gegenüber der Pflicht und die Bekämpfung der eigenen Leidenschaften verherrlicht werden, liegt in Heros traurigem Schicksal eine bittere Anklage gegen das starre Festhalten an den Forderungen des Gesetzes und gegen das grausame Vernichten einer jung aufblühenden, edlen Liebe.

Aehnliche „Widersprüche" finden sich bei Grillparzer, besonders in den Fragmenten, nicht selten. Sie sind ein Anzeichen dafür, wie unaufhörlich die von ihm dargestellten Probleme in seinem Innern wühlen. Er muß sie immer wieder von einer andern Seite anpacken, kann sich nie mit einer Lösung zufrieden geben. Ihm als Dichter kommt es nicht darauf an, die Rätsel des Lebens philosophisch eindeutig zu entscheiden und sich auf einen festen Standpunkt zu stellen, er bleibt im schwankenden, wechselvollen Reich der Empfindungen, wo kein Verharren auf einer bestimmten Einsicht möglich ist, wo dieselbe Frage bald in diesem, bald in jenem Licht erscheint.

Noch näher als die genannten Tragödien ist die „Sappho" mit der „Seelengröße" verwandt. Das Grundmotiv ist sogar auffallend ähnlich, aber der Geist, in dem es gestaltet wird, ist doch auch hier ein ganz anderer. Das eigentlich Moralische wird nicht mehr so ausschließlich betont wie im Jugendfragment, wo die Aufgabe allein darin besteht, eine sittliche Idee in möglichst eindringlicher Form zum Ausdruck zu bringen. Dafür treten die intimen seelischen Vorgänge mehr in den Vordergrund und werden mit psychologisch feinerer und vertiefter Kunst dargestellt. In der „Seelengröße" steht die Art des Motivierens noch ganz unter dem Einfluß des Kotzebueschen und Ifflandschen „Rührstücks" und wohl auch der Schillerschen Dramatik mit ihrer Betonung des tragischen Gewissenkonflikts. Die Handlung wird noch rein gedanklich, im Hinblick auf ein moralisches Problem, konstruiert, die gefühlsmäßig intuitive Erfassung der Gestalten und ihres Charakters, die der „Sappho" und den späteren Werken zugrunde liegt, fehlt hier noch völlig. Das zeigt sich in der künstlerischen Behandlung des Dialogs. Wie beim „Robert" tritt der Zweck, den der Dichter verfolgt, überall allzu deutlich zutage. Man spürt es jeder Szene an, welche Funktion sie im Aufbau des Ganzen besitzt, ob sie über die Vorgeschichte orientieren, die moralische Anteilnahme an der Hauptgestalt erwecken oder auf eine dramatische Verwicklung vorbereiten soll. Nur im dritten Auftritt zeigt sich an einigen Stellen schon eine Andeutung jener später so meisterlich ausgebildeten Kunst: der Darstellung noch unbewußter, unbestimmter Gefühle, über die der Handelnde selbst erst allmählich zur Klarheit kommt, die dem Zuschauer aber durch spontane Aeußerungen schon lange bemerkbar sind. So läßt hier das lebhafte Interesse Gianettas an dem zurückkehrenden Jugendfreund die heimlich emporkeimende Neigung zu ihm erraten, obwohl sie selbst glaubt und vorgibt, den alten Marchese als ihren Wohltäter zu lieben. Die Schilderung solcher Stimmungen ist später ein Lieblingsthema von Grillparzers Kunst geworden.

Schließlich fehlt unter den Fragmenten dieser ersten Epoche auch nicht die Gattung des Lustspiels. Schon 1806 hatte er sich in einer Komödie über den Charakter seiner Lehrer in dra-

stischer Weise lustig gemacht. In dem Fragment „Das Narrennest“ wählte er den Kreis der fröhlichen Studentenkameraden zur Zielscheibe seines Spottes. Der Reihe nach läßt er alle seine intimen Freunde bei einem reichen Herrn eintreten und um die Hand seiner Tochter werben. Dabei schont er auch sich selbst nicht. Merkwürdig ist aber, daß er sich in der Gestalt eines gewissenlosen Lebemanns und Wüstlings darstellt, als einen Dichterling, der überhaupt keine sittlichen und gesellschaftlichen Hemmungen kennt, der nur vom Schuldenmachen und von der Befriedigung seiner Triebe spricht. Man wird hier an einige Stellen der frühen Tagebücher erinnert, wo er sich alle möglichen sittlichen Schwächen und Laster vorwirft. Allerdings glaubt er dort sich ihrer schämen und sie vor andern verbergen zu müssen. Im „Narrennest“ schildert er diese Seite seines Wesens mit erstaunlicher Offenheit. Dieses Lustspiel erhält dadurch eine persönliche Note, wie sie in keinem seiner gleichzeitig entstandenen Tragödienpläne zu finden ist. Der Dichter nimmt hier in karrikierter Form ein Thema voraus, das ihn erst ein Jahrzehnt später im Trauerspiel zu beschäftigen beginnt. Tarquinius in seinem geplanten „Brutus“, Otto von Meran und Samson im gleichnamigen Fragment tragen dieselbe ungezügelte Sinnlichkeit zur Schau — wenn auch nicht in der gleichen drastisch-komischen Form — wie der als Selbstporträt gedachte Serafin Klodius Storch im „Narrennest“.

Es ist für das Verhältnis zwischen ernster und heiterer Kunst bei Grillparzer sehr bedeutungsvoll, daß er zu einer Zeit, wo sich seine Tragödien noch eng an fremde Vorbilder anschliessen, in einem Lustspiel schon die verborgenen Tiefen seines Wesens sich aussprechen läßt, die erst viel später auch im Trauerspiel hervorbrechen. Das Milieu und den Gesamtcharakter hat unser Stück mit den vollendeten frühen Lustspielen gemeinsam und gehört damit einer Welt an, die wir ebenfalls beim späteren Grillparzer nicht mehr antreffen.

Ein Ueberblick über die erste Schaffensperiode gibt eine Anschauung von der Vielseitigkeit seiner künstlerischen Anlagen. Neben drei fertigen Stücken (einer Tragödie und zwei Lust-

spielen) stehen sieben Fragmente, von denen nur die Trauerspiele aus der englischen Geschichte ihrer Art nach unter einander verwandt sind. Die übrigen vier gehören jedes einer eigenen Welt an. Sie sind einmalige Pläne, die nur vorübergehend in der Seele des Dichters aufleuchten, um bald wieder in der Vergessenheit zu versinken. Zum größten Teil werden sie weder der Form noch dem Inhalt nach in späteren Werken wieder verwendet. Nur die Gattung des Trauerspiels enthält Keime, die sich beim reifen Dichter zu Blüten und Früchten entfalten.

Diese Mannigfaltigkeit von Plänen erinnert sehr stark an die typischen Theaterschriftsteller der Zeit wie Schikaneder, Perinet, Henseler, Meisl und viele Andere, die auf den verschiedensten Gebieten des Dramas zugleich ihre Produktion entfalteten und deren Einfluß beim „Zauberwald" deutlich zu erkennen ist.

Bei der Wahl seiner Stoffe läßt Grillparzer der eigenen Phantasie weiten Spielraum. Nur einmal, im „Zauberwald", beschränkt er sich auf die Umdichtung eines fremden Werks. Sonst findet er die Fabel zu seinen Stücken entweder selbst oder sucht sie sich in der Geschichte und in Ereignissen des täglichen Lebens auf. In der Gestaltung zeigt sich dagegen eine weitgehende Abhängigkeit von verschiedenen Vorbildern. Dies gilt auch von der Sprache: bald verwendet er den klassischen Blankvers (mit Endreim am Schluß langer Reden), bald die kurzen gereimten Jamben des Opernlibrettos, dann wieder die rhythmisch unregelmäßigen Reime mancher Schillerschen Gedichte und schließlich auch die Prosa des Sturm- und Drang-Dramas. In dieser unterlaufen ihm manchmal, an Stellen der gesteigerten Leidenschaft, etwas jugendliche Uebertreibungen und Ueberschwenglichkeiten, wie er selbst in den Tagebüchern bemerkt. In den Versen dagegen gelingen ihm schon sehr schöne Stücke. Besonders das poetische Gemälde „Irenens Wiederkehr" ist voll farbenprächtiger Bilder und wohlklingender Reime. Hier verwendet der Dichter auch mit großer Wirkung verschiedene Metren als Mittel zur Charakterisierung der Gestalten: der stürmische Jüngling macht seiner Begeisterung in kurzatmigen, von vielen Anapästen belebten, durch Unregelmäßigkeiten überraschenden Versen Luft, während die Zeilen des Wanderers mit

ihrer gemächlichen Länge und ihrem gleichmäßigen Fortschreiten die Ruhe des Betrachtens malen.

Auch hinsichtlich der stilistischen Mittel hat sich der Dichter später stark eingeschränkt. Er verwendet seit der „Ahnfrau" fast ausschließlich den vierfüßigen Trochäus und den Blankvers. Die anderen, in der ersten Epoche auftretenden Stilformen scheinen nicht in die Welt seiner reifen Dramen zu passen. Sie kommen nur noch selten vor: die Charakterisierung der Personen durch die verschiedenen Metren höchst eindrucksvoll im „Goldenen Vließ", die Prosa in einigen fragmentarisch gebliebenen Lustspielszenen.

2. Die Zeit der Vorbereituug

(1810—1816)

Mit dem neuen Jahrzehnt beginnt auch in Grillparzers Schaffen eine völlig neue Epoche. Sie wird eingeleitet durch das Fragment des „Spartakus", von dem die vier ersten, ziemlich umfangreichen Szenen ausgeführt sind. Auf dieses Werk muß deshalb näher eingegangen werden als auf die bisherigen, weil sich in ihm eine entscheidende Wandlung des Dichters vollzieht. Es ist auch von der Forschung am meisten gewürdigt und besprochen worden. Sein Held ist der bekannte thrakische Gladiator, der im Jahr 73 v. Chr. als Anführer des Sklaven- und Fechteraufstands von Capua ganz Italien in Schrecken setzte und nur infolge der Disziplinlosigkeit seiner Leute und der Zwistigkeiten unter ihnen schließlich dem römischen Feldherrn Crassus unterlag.

Grillparzer fügt der einfachen, den antiken Quellen entlehnten Handlung einige wichtige Züge hinzu. Nach dem Vorbild des französischen Dramatikers Bernard Saurin läßt er die Tochter des Crassus (sie heißt bei ihm Cornelia) durch ein Liebesverhältnis mit dem Sklavenführer, also dem gefährlichsten Feind ihres Vaters, verbunden sein. Bei Saurin erwächst aus diesem tragischen Verhältnis der Hauptkonflikt des Stücks, und auch bei Grillparzer scheint es so zu sein, daß die Liebe zwischen

Spartakus und Cornelia den Anstoß zur dramatischen Verwicklung geben sollte: In der dritten Szene muß die vornehme Römerin gegen den innersten Wunsch ihres Herzens den Gladiator vor ihrem Vater verleugnen, um nicht in Schimpf und Schande zu fallen. Dieses Erlebnis sollte im Helden den Entschluß zum Handeln erwecken. Im Ganzen enthalten die ausgeführten Szenen erst die Exposition. Sie zeigen die Stimmung in der Fechterschule und den seelischen Konflikt des Hauptheldens und bereiten so auf den Ausbruch des Aufstands vor.

Ueber den wesentlichen Gehalt und den Sinn des Werks sind die widersprechendsten Auffassungen geäußert worden. Sauer, Ehrhardt und Necker sahen in ihm ein ausgesprochenes Freiheits- und Tendenzdrama, das den Haß Grillparzers gegenüber dem französischen Volk und seine Wut über die Unterdrückung Oesterreichs zum Ausdruck bringen sollte. Muszkat-Muszkowsky sucht dagegen zu zeigen, daß die Gleichsetzung von Rom und Frankreich auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt, und leugnet deshalb überhaupt, daß der „Spartakus" ein ausgesprochenes Freiheitsdrama hätte werden sollen. Keidel glaubt, daß es der ursprünglichen Idee nach ein Tendenzdrama war, das sich jedoch dem Dichter unter der Hand „zu einer bloßen Liebestragödie verflüchtigte". Auch über die möglichen literarischen Vorbilder gehen die Ansichten auseinander: Ehrhardt sah in Spartakus einen zweiten Karl Moor, während E. O. Lessing und Gormann den Zusammenhang mit den späteren Schillerdramen betonen (hauptsächlich auf Grund des Sprachlichen), Lorenz aber (mehr vom Inhaltlichen ausgehend) den Einfluß Goethes nachzuweisen versucht. Nur in d e r Ansicht sind sich alle Forscher einig, daß der Dichter im „Spartakus" zum erstenmal seine eigensten Gefühle zur Sprache bringen will, daß hier „der Lösungsprozeß des dramatischen Dichters vom bloßen Stückemacher beginnt" (Keidel). Keiner der Genannten hat aber versucht, den biographischen, stimmungsmäßigen Hintergrund zu erforschen, aus dem das Fragment entstanden ist, und von einer solchen Untersuchung ausgehend das Werk zu interpretieren.

Da von dem Stück nur die ersten vier Szenen ausgeführt sind und der entscheidende Wendepunkt der Handlung nur ge-

rade noch angedeutet ist, kann man sich über den Gehalt des Ganzen die verschiedensten Vorstellungen machen. Man kommt nur dadurch auf festen Boden, daß man sich zunächst aus andern Quellen ein Bild von Grillparzers Stimmungswelt während der Arbeit am Spartakus zu verschaffen sucht. In großen Umrissen unterrichtet darüber die Selbstbiographie. Mit dem Jahre 1809 war die fröhliche Studentenzeit Grillparzers zu Ende gegangen. Die Besetzung Wiens durch die Franzosen und der als schmachvoll empfundene Preßburger Friede lasteten schwer auf dem ganzen österreichischen Volk. Für die Familie Grillparzer kam zu dem allgemeinen Uebel noch hinzu, daß des Vaters Krankheit in dieser Zeit eine schlimme Wendung nahm. Die Nachrichten vom unglücklichen Krieg richteten den alten Mann vollends zugrunde. Am 10. November 1809 starb er, vom Kummer über die Unterdrückung seines Vaterlandes überwältigt. Nun stellten sich auch noch finanzielle Sorgen ein. Franz, als der älteste von vier Brüdern, mußte sich um den Unterhalt der Familie kümmern und zu diesem Zweck eine Haulehrerstelle annehmen, in der er bis 1813 verblieb. Noch schmerzlicher als alles dies bedrückte ihn ein ganz persönliches Erlebnis: er war unter der Last der äußeren Sorgen auf den Gedanken gekommen, sein Trauerspiel „Blanca von Castilien“ auf die Bühne bringen zu lassen, um dadurch etwas für die Familie zu verdienen. In dieser Absicht übergab er das Manuskript seinem Onkel Sonnleithner, der damals als Dramaturg am Wiener Hofburg-Theater tätig war. Lange wartete er vergeblich auf Antwort, schließlich erhielt er sein Stück mit der Bemerkung zurück, „daß es nicht anwendbar sei“. Er wurde durch diese Worte in seinen schon lange gehegten Zweifeln über die eigene Begabung bestärkt, und eine pessimistische Stimmung ergriff ihn vollends. Er schreibt: „Ich fühlte mich in dem Beschluß bestärkt, der Poesie, vor allem der dramatischen, für immer den Abschied zu geben.“ Es scheint, daß er diesen Vorsatz zunächst auch streng befolgt hat.

Die direkten Zeugnisse über die seelische Entwicklung des Dichters in dieser Zeit sind leider nicht sehr zahlreich: von den Gedichten gehören nur drei kleine mit Sicherheit in die Jahre 1810/11, und aus den wenigen Briefen ist für sein Innenleben

kaum etwas zu entnehmen. So bleiben nur die Tagebücher. Sie sind bisher immer nur für einzelne Fragen herangezogen worden. Es läßt sich aber aus ihnen noch Wesentliches für das Verständnis der Fragmente gewinnen, wenn sie auf ihren stimmungsmäßigen Gehalt näher untersucht werden.

Schon bei einem flüchtigen Durchgehen des ersten Bandes wird dem Leser der Teil besonders auffallen, der den Titel „Mein Tagebuch vom 16. Juni 1810" trägt. In den Blättern von 1808 bis 1810 herrscht unter den Aufzeichnungen ein buntes Durcheinander: da finden sich aphoristisch hingeworfene Gedanken neben kritischen Bemerkungen über alle möglichen Personen, trockene Vermerke von Ereignissen neben Bruchstücken von Gedichten oder Dramen, Auszüge aus Gelesenem neben langen Reflexionen über die eigenen Vorzüge und Schwächen. Die Aufzeichnungen aus der Zeit nach 1810 haben dasselbe Gesicht, nur daß jetzt die persönlichen, melancholisch-grüblerischen Ausführungen stark zurücktreten, während Auszüge aus Geschichtsbüchern, philosophische und literarisch-ästhetische Bemerkungen immer häufiger werden. Oft hat man wohl eine Art Ideensammlung vor sich, die Grillparzer sich anlegt, um gute Gedanken und Einfälle vor der Vergessenheit zu bewahren und sie später einmal in einer Dichtung verwenden zu können. Ganz anders das genannte Tagebuch: das Ringen mit höchst persönlichen Fragen und Angelegenheiten, das vorher und nachher nur vereinzelt zwischen mehr oder weniger gleichgültigen Notizen auftritt, ist hier das vorherrschende Element: lauter Ausbrüche und Ergüsse einer gärenden, selbstzerstörerischen Leidenschaft fließen aus der Feder des Neunzehnjährigen. Fast jede Aufzeichnung füllt mehrere Seiten, immer steht am Rande das genaue Datum und sogar die Tageszeit (meist zwischen 11 und 12 Uhr nachts), und oft fehlt lange hinter keinem einzigen Satz die Bekräftigung durch ein Ausrufszeichen. An die Stelle der bloßen Aufzeichnungen von interessanten Gedanken und Beobachtungen ist ein wirkliches Bekenntnistagebuch getreten.

Ein schmerzliches Erlebnis gibt den Anstoß zum Hervorbrechen der Leidenschaft: am 16. Juni besucht Grillparzer seinen Busenfreund Altmütter. Da dieser nicht zu Hause ist, blät-

tert er in seinen Papieren und entdeckt darin einige Briefe an einen Karl N., die eine leidenschaftliche Liebe zu diesem unbekannten Freund zu verraten scheinen. Er liest weiter, brennend vor Begierde, auch über sich selbst anerkennende Worte zu finden, aber da kommt „nichts, was sich zu seinem Lobe hätte auslegen lassen". Das bringt seinen „Stolz in Aufruhr", und eine glühende Eifersucht führt ihn an den Rand der Verzweiflung. Noch nachts um 11 Uhr beginnt er ein neues Tagebuch, um sich seinen Kummer vom Herzen zu schreiben. Er schildert die ganze Begebenheit mit leidenschaftlichen, schmerzerfüllten Ausrufen und Klagen wie: „Ich erinnere mich kaum einer Sache, die einen so heftigen Eindruck auf mich gemacht hätte." Oder: „O jenes mir unvergeßlichen Abends, wo ich ihn zum ersten Male Du nannte und mit diesem Worte auf ewig meine Freundschaft besiegelte, wie heilig war mir dies Wort und wie mißbraucht er es nun!" Er empfindet eine regelrechte Eifersucht, wie sie den feurigsten Liebhaber nicht heftiger quälen kann: „Und dann vollends borgt er von ihm 20 fl! Gerade das hat mich am heftigsten ergriffen! Wie große Vertraulichkeit setzt das voraus ...."

In die Bitterkeit dieses Erlebnisses mischt sich aber noch ein anderer Schmerz: es ist nicht nur der Freund, den er verloren zu haben glaubt, er muß sich gestehen, daß ihm auch die jugendlichen, schwungvollen Kräfte seiner eigenen Seele verlorengegangen sind. Er beginnt über sich selbst zu grübeln: „Wie eines Traumes erinnere ich mich nur noch der Zeit, wo ich in mondhellen Nächten der ganzen Welt vergessen und mich zu einer Stufe von Schwärmerei erheben konnte, bei deren Anblick ich nun beinahe schwindle. Ich bin nicht mehr imstande, ein nur mittelmäßiges Gedicht zu machen, und wenn bei der Dichtung Blancas mir immer eine Fülle von Gedanken zuströmte, so weiß ich nun, da ich mir doch einen Stoff gewählt habe, an dem einst meine ganze Seele hing, nicht, was ich schreiben soll, und das alltäglichste, platteste Geschwätz, das ein gewisses gesuchtes, geschraubtes Wesen noch unerträglicher macht, läßt mich beinahe das Versiegen meiner poetischen Ader befürchten." Alle Quellen eines höheren Lebens, aus denen ihm früher in so reichem Strom die Begeisterung zufloß, scheinen ihm jetzt ver-

siegt. Zu jedem erhabenen Gefühl glaubt er sich unfähig; stumpf und kalt — meint er — sei seine Seele geworden. Die Gabe der Dichtung habe ihn verlassen, und auch seine Fähigkeit zu lieben sei vertrocknet. Lange vor der Entstehung seines ersten grösseren Werks verfolgt ihn hier bereits jene traurig resignierte Stimmung, die sein ganzes späteres Leben durchzieht und verdüstert.

Am nächsten Tag schon stellt sich heraus, daß der Verdacht gegen Altmütter falsch war: die Briefe waren nur Schreibübungen. Grillparzer scheint beruhigt. Das Natürliche wäre, daß nun die Klagen nachlassen, die Stimmung sich wieder erheitern würde. Aber das geschieht nicht: man fühlt deutlich, daß die Seele des Jünglings an einer schweren Krankheit leidet, daß das bittre Erlebnis mit Altmütter nur der Anstoß war, um diese Krankheit zum Ausbruch zu bringen. Sie wirkt unter der Oberfläche weiter, auch nachdem der Anlaß seine Kraft verloren hat. In den nächsten Tagen folgen zwar einige weniger leidenschaftliche Ausführungen über Schiller und Goethe, aber auch hier spürt man zwischen den Zeilen eine unheimliche Spannung, die sich jeden Augenblick zu entladen droht. In der Aufzeichnung aus der Nacht des 20. Juni kommen am Schluß wieder die gleichen selbstkritischen Gedanken: „Meine Phantasie, die mir nur Bilder lieferte, die mir abschreckend waren, verlor ihren vorigen Schwung, meine Laune, die nie angenehm war, ward unerträglich, ich geriet in den Zustand, in dem ich mich jetzt befinde und aus dem ich mich nicht reißen kann, trotzdem ich seine Quelle ziemlich richtig kenne.“ Fünf Tage später, wiederum in der tiefen Nacht, bricht die Wunde am heftigsten auf: Er beginnt mit den Worten: „Ich kann nicht länger mehr so fortleben!“ Dann ein paar Zeilen weiter: „Dieses schlappe, geistertötende Einerlei, dieses immerwährende Zweifeln an meinem eigenen Werte, dieses Sehnen meines Herzens nach Nahrung ohne je befriedigt zu werden; ich kann es nicht mehr aushalten.“

Aus dieser Krise sucht Grillparzer den Ausweg, den die Seele immer zu gehen versucht ist, wenn das Gefühl der eigenen Nichtigkeit sie zu überwältigen droht: er wälzt die Schuld auf seine Mitmenschen ab, er will sich selbst überreden, seine

von Niedrigkeit und Gemeinheit beherrschte Umwelt habe ihn zu sich herabgezogen, und so glaubt er, in einem besseren Land die Erlösung aus seiner Not zu finden: „Ja, hin nach der Schweiz! Himmlisches Land! Ja, in deinen Tälern, auf deinen Felsen will ich die Ruhe finden, die ich unter diesen ekelhaften, verkrüppelten, sauer-süßen Geschöpfen verloren habe.“ Aber sogleich macht er sich selbst den Einwurf, daß auch in diesem Land nicht mehr die alte Größe vorhanden, daß auch in diesen Tempel der Geist der Händler und Geldwechsler eingezogen sei: „Auch in deinen Thälern, paradiesische Schweiz, lebt ein Volk, das Müllers Thaten seiner Voräitern lesen kann, ohne sich eine Kugel durch den Kopf zu schießen, das egoistisch und politisch und hinterlistig und fuchsschwänzelnd ist, es steckt in deinen Bergen wie ein Affe in Alexanders Harnisch und trägt Ketten an den Händen, aus denen sonst des Ahnherrn Schlachtschwert Verderben auf die Freiheitsfeinde herabblitzte!“ So will er sich schließlich überhaupt aus jeder Berührung mit der Kultur losreißen. Er glaubt, nur dort sein Glück wiederfinden zu können, wo „selten des Europäers verpestender Fuß“ hinkommt, auf dem Eiland Otaheite, wo er sich ein unabhängiges, vom Kleingetriebe der Zivilisation befreites Dasein erträumt: „Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn alle ihre Wünsche erfüllt findet. Gib mir wenige Bäume, in deren Schatten ich ruhn kann, deren Früchte meine einfache Nahrung sind, und ich will froh die Hände zum Himmel heben und rufen: ich bin glücklich!“

Es ist klar, daß hier in den G e d a n k e n die Lektüre von Rousseau, einem der Lieblingsschriftsteller des jungen Grillparzer, noch nachschwingt, aber wesentlicher ist die ganze S t i m m u n g, die aus diesen leidenschaftlichen Sätzen spricht und die mit der gedanklichen Beeinflussung nichts zu tun hat. Der in seinem zwanzigsten Lebensjahr stehende Jüngling fühlt sich wie herausgerissen aus einer schönen, edlen Welt der schwärmenden Phantasie und der träumerisch heißen Jugendliebe. Er hat ganz jene Beseligung verloren, die er früher empfinden konnte, wenn er sich in die Dichtkunst versenkte oder wenn

er ein schönes Mädchen auch nur erblickte. Er fühlt sein Innenleben vertrocknet, verdorrt und abgestorben. Aber er kann nicht glauben, daß diese Leerheit aus seinem eigenen Innern komme, daß er durch eigene Schuld so tief herabgesunken sei. Er versucht sein stolzes Selbstbewußtsein durch Besinnung auf die guten Kräfte in seiner Seele und durch Verachtung seiner Mitmenschen zu retten. So glaubt er, in der ganzen zivilisierten Menschheit einen einzigen Morast der Verkommenheit, Stumpfheit und Banalität zu erkennen, und hält sich selbst im Kern seines Wesens für hoch über diesen Sumpf erhaben. Ein Ekel vor der gesamten Umwelt durchschauert ihn, er möchte sich am liebsten aus allen Bindungen und überhaupt aus jedem Verkehr mit der Menge losreißen, um nur ganz wieder er selbst sein zu können. Dann, meint er, würde auch die alte traumhaft beseligende Idealwelt in sein Inneres zurückkehren. In seiner Seele vollzieht sich ein Prozeß, der für den idealistisch empfindenden jungen Menschen bezeichnend ist: Er sehnt sich leidenschaftlich nach großen Taten, die sein Selbstgefühl und das Bewußtsein des eigenen Werts zu heben vermögen. Da dieses Bedürfnis keine Befriedigung findet, verwandelt es sich in Verachtung gegen seine Umwelt, die sich bis zum glühenden Haß steigern kann. Natürlich ist er sich über den wahren Ursprung seiner Gefühle nicht im Klaren. Erst später kommt ihm der geschilderte psychologische Vorgang ganz deutlich zum Bewußtsein. Er versucht ihn dann sogar dramatisch darzustellen, etwa in seiner Herodesgestalt, die denselben Weg vom stolzen, hochgesinnten Helden zum verbitterten Menschenfeind zurücklegen sollte. In seinem eigenen Leben ist die Gefahr, dieser seelischen Entwicklung zu verfallen, dauernd vorhanden. Zum erstenmal und zugleich am deutlichsten in allen ihren Stadien verfolgbar kommt sie in der Krise des Sommers 1810 zum Ausbruch.

Wie sein früheres Dichterglück will er auch die Fähigkeit zu lieben nicht durch eigene Schuld, nicht durch einen Mangel der eigenen Seele verloren haben, sondern durch Enttäuschungen über die andern Menschen. Am 28. Juni notiert er in sein Tagebuch, daß Charlotte Paumgarten ihren Freund plötzlich verlassen habe, und knüpft daran Bemerkungen, die nur aus

einem im Tiefsten verbitterten Gemüt kommen können. Wie es heftig empfindende Naturen häufig tun, überträgt er seine persönlichen schlimmen Erfahrungen auf das ganze weibliche Geschlecht und übt an den Mädchen insgesamt schonungslos Kritik. Er meint, sie seien überhaupt zu jedem tieferen Gefühl und zu jeder echten Empfindung unfähig. „Gefallssucht und Eitelkeit" seien die einzigen Eigenschaften dieser „schnatternden, gezierten, faden, ekelhaften Kreaturen." Besonders wichtig ist, daß Grillparzer auch hier wieder das Gefühl äußert, er sei grausam enttäuscht worden, er habe sich in unschuldigem Idealismus ein erhabenes Wunschbild vom Wesen der Frau gemacht, habe von einem treuen und mitfühlenden weiblichen Herzen als einem hohen Besitz geträumt und müsse nun sehen, daß keine Einzige dieser seiner hohen Gefühle auch nur im Entferntesten würdig sei. Auch diese Aufzeichnung endet wieder mit dem Gedanken, sich aus seiner Umgebung loszureißen und in Gefilde zu entfliehen, „wo noch reine, ungeschminkte Natur thront".

Wenden wir uns von hier aus dem Fragment „Spartakus" zu: Im Mittelpunkt des Interesses steht von Anfang an der Charakter des Hauptheldeu. In der ersten Szene unterhalten sich sein Freund Publipor und sein früherer Pflegevater, ein im stillen Wald hausender Greis, über den sonderbaren Jüngling, der seit drei Tagen vermißt wird. Beide bewundern Spartakus als einen außergewöhnlichen Menschen, und doch weiß Keiner zu sagen, worin dieses Außergewöhnliche seines Wesens besteht. Wollte man auch alle seine Tugenden einzeln aufzählen, so bliebe doch noch etwas Unnennbares zurück, das ihn von allen Andern unterscheidet und das man nur fühlen, nicht beschreiben kann. Er ist treu, tapfer, hilfreich, aber das alles sind andere Menschen auch, und doch sind sie ihm nicht zu vergleichen. Er hat etwas, das ihnen allen fehlt und das jeden, der in seine Nähe kommt, mit unwiderstehlicher Gewalt an ihn fesselt. Ihm folgen alle, ohne zu wissen warum, in seiner Gegenwart ruht jeder kleinliche Zwist von selbst, jeder bemüht sich, besser zu sein als sonst, sich vor seinen Augen hervorzutun, und ist beglückt, wenn er nur seiner Aufmerksamkeit gewürdigt wird. Auch sein Tun ist gewöhnlichen Sterblichen unbegreifbar: sein eigentli-

ches Leben beginnt erst in der Nacht. Wenn die andern Menschen schlafen, steht er vom Lager auf und geht in tiefe Gedanken versunken umher; unheimliche Pläne, so scheint es, ziehen dann durch seine Seele, denn manchmal rüttelt er den Freund auf und spricht ihn an: „Die Freiheit ruft, und du kannst schlafen, Sklave?“, aber sogleich bricht er wieder ab, und am folgenden Tag ist er gleich kalt und stumm wie zuvor.

Diese Gestalt gibt wohl in Manchem schon Grillparzers Eindrücke von Napoleon wieder, die später vor allem in seinen „Ottokar“ eingeflossen sind. In der Selbstbiographie schildert er, wie ihn der große Kaiser mit unwiderstehlicher Gewalt anzog, wie er keine Gelegenheit versäumte, ihn bei der Inspektion seiner Truppen zu sehen. „Er fesselte mich wie die Schlange den Vogel.“ Auch später hat er sich immer wieder mit dieser faszinierenden Persönlichkeit und ihrem Schicksal beschäftigt. Das Unbegreifliche, Dämonische seiner Wirkung, das Stolze und Einsame seines Wesens mag wohl von dem großen Franzosen auf Spartakus übergegangen sein. In erster Linie schildern diese Züge aber Grillparzers eigenes Wesen. Auch sein Verhältnis zu den Studienkameraden hat zu einigen Motiven die Anregung gegeben: Publipor verzehrt sich in der Sehnsucht, ein Freund des Spartakus im vollsten Sinne zu sein. Den tiefsten Schmerz bereitet es ihm, wenn der Edle ihn kalt empfängt oder seine andrängende Liebe mißachtet. Dieser Zug kommt aus einem ganz persönlichen Empfinden des Dichters. Das lehrt schon ein flüchtiger Blick auf das besprochene Tagebuch. Wir sahen, wie der junge Student mit allen Gefühlen der Liebe an seinem Freund Altmütter hängt, wie ihn Eifersucht und das Bedürfnis, geliebt und geachtet zu werden, ebenso stark beherrschen wie einen leidenschaftlichen Liebhaber. So ist auch Publipor ganz von der Sehnsucht nach wahrer Freundschaft mit Spartakus erfüllt. Auch er empfindet es als bittere Enttäuschung, wenn dieser seiner warmen Zuneigung nicht die gebührende Achtung schenkt.

Vor allem aber stellt sich die Frage, ob die Gestalt des Hauptthelden selbst durch das Tagebuch von 1810 näher beleuchtet wird. Grillparzers persönliches Verhältnis zu ihm ist

aus der Betrachtung des Tagebuchs unschwer zu erkennen: der Dichter malt in den ersten Szenen ein verklärtes Bild seiner eigenen Vergangenheit, und zwar stellt er bezeichnenderweise fast mehr als seine Persönlichkeit selbst ihre Wirkung auf die Umwelt dar. Er zeigt, wie er von Andern beurteilt werden möchte. Liest man im Tagebuch, wie er in den Briefen des Freundes mit fiebriger Ungeduld nach Stellen sucht, in denen von ihm selbst die Rede ist, wie er dann, als er nichts findet, was zu seinem Lob ausgelegt werden könnte, durch „gekränkte Eigenliebe, Scham und Eifersucht" in einen wilden Aufruhr gerät, dann erkennt man sogleich, daß große Teile des „Spartakus" in diesem Geltungsbedürfnis des Dichters ihre Wurzel haben. Immer wieder stößt man auf Stellen, in denen die Wirkung des Helden auf andere Menschen beschrieben wird, und immer wieder fühlt man, daß eine bestimmte Sehnsucht die Feder des Dichters gelenkt hat. Er verwendet dabei denselben auf literarische Vorbilder zurückgehenden Kunstgriff wie im „Robert": die Charakterisierung des Hauptheldens durch Nebenpersonen vor seinem ersten Auftreten. Aber dieses Verfahren erhält hier neben der technischen Bedeutung noch eine ganz andere; es gibt dem Dichter Gelegenheit, sich auszumalen, wie seine eigene Person sich in den Augen der ihm wertvollen Menschen ausnehme, sich an dem Bewußtsein zu weiden, wie sehr er von ihnen bewundert und verehrt werde. So erklärt sich die abgöttische Bewunderung seines Freundes Publipor, die scheue Achtung des Greises vor ihm, der grimmig nagende Neid des Knixus und die ungewöhnliche Liebe der Cornelia zu dem tief unter ihr stehenden Gladiator. Alle diese Züge haben wohl ihren Ursprung in der Sehnsucht des Dichters, sich durch das Gefühl des Geliebt- und Verehrtwerdens erheben und beseligen zu lassen. Man darf solche Dinge wohl aussprechen, ohne damit eine Pietätlosigkeit zu begehen; denn die reifen Werke werden ja nur größer, wenn man erkennt, daß sie sich vom Hintergrund dieser jugendlichen Versuche abheben, in denen die dichterische Phantasie noch ganz von Ehrgeiz und ähnlichen persönlichen Empfindungen gespeist wird. Ausserdem ist zu betonen, daß die gesteigerte Subjektivität des „Spartakus" eine Beseelung

der Hauptfigur ermöglicht, wie sie in den früheren, noch durchaus von der Konvention beherrschten Stücken nirgends anzutreffen ist. Allerdings ist auch die Gestalt des edlen Jünglings mit seiner Gefühlsschwelgerei und seinem Freundschaftskult nicht ohne literarische Vorbilder — man denke etwa an Albano im „Titan" und Alabanda im „Hyperion" — aber aus ihm spricht doch unendlich viel mehr von Grillparzers eigenem Wesen und Erleben als aus den Personen des „Robert", der „Blanka" oder der „Seelengröße".

Im weitern Verlauf des Stücks sollte sich wohl die Seele des Helden noch unmittelbarer offenbaren ,wir hätten tiefer in sein rätselvolles Innenleben blicken können, aber auch in den vier Szenen sprechen sich die eigenen Züge des Dichters deutlich genug aus. Nur e i n wichtiges Motiv des Tagebuchs fehlt zunächst noch, das Erlebnis des moralischen und geistigen Gesunkenseins, das Versiegen der Begeisterung und das Ersterben des Innenlebens. Spartakus wird noch geschildert als der Held v o r dem Fall, er schwelgt noch in seiner Welt der Phantasie, er ist noch nicht angekränkelt von der Gemeinheit und Niedrigkeit alles menschlichen Tuns und Treibens. Aber dieses Erlebnis soll ihm nicht erspart bleiben: Grillparzer läßt ihn in der dritten Szene eine grausame Enttäuschung erleben. Cornelia, die von ihm schwärmerisch und mit Verehrung geliebt wird, an deren Edelmut und hohe Gesinnung er felsenfest glaubt, verrät ihn, genauer gesagt: sie bringt es nicht über sich, seinetwillen ihrem Vater Trotz zu bieten und ihre Liebe zum Sklaven zu bekennen. Die Wirkung auf diesen wird in der Szene nur noch angedeutet. Sie ist umso schmerzlicher, als kurz vorher ein Unwürdiger, der Gallier Knixus, über seine Liebe gespottet und an der Beständigkeit der Römerin höhnische Zweifel geäußert hat. Spartakus glaubte seine Worte mit gelassener Verachtung strafen zu dürfen. Jetzt muß er erkennen, daß dieser Elende doch nicht so ganz Unrecht hatte.

Eine andere Enttäuschung ist schon im Keim angelegt und hätte sicherlich die Handlung im Weiteren bestimmt: die vierte Szene zeigt die Gladiatoren im Gespräch, also jene Männer, die Spartakus nach kurzer Zeit aus der Gefangenschaft befreien

und zum Kampf gegen Rom führen soll. Sie sprechen von der Grausamkeit ihrer Herren und von der Möglichkeit, das verhaßte Joch abzuschütteln. Dabei offenbaren sie ihre verschiedenen Charaktere, und es wird sogleich klar, wie tief die meisten von ihnen sittlich unter ihrem späteren Anführer stehen: einer von ihnen wirft seinen Kameraden vor, ihnen fehle nur die Entschlußkraft, um die Ketten zu sprengen und sich zu befreien. Aber die Sklaven können sich nicht zu einer Tat aufraffen, obwohl sie ihre Möglichkeit und Notwendigkeit einsehen. Umso eifriger malen sie sich aus, wie sie einmal die errungene Freiheit genießen werden. Einer weidet sich in seiner Phantasie schon am Schmerzgeschrei der Römer, denen er alle erlittenen Mißhandlungen mit Wucher heimzuzahlen gedenkt, ein anderer sieht im Geist die ehemaligen Sklaven Falernerwein aus Römerschädeln trinken, wieder andere verteilen unter sich im voraus die reichen Schätze und die schönen Töchter ihrer Unterdrücker.

Diese Szene soll — wie man ohne Zweifel annehmen darf — auf den Ausbruch eines Konflikts zwischen Spartakus und seinen Kameraden vorbereiten. Schon in den antiken Berichten und bei Saurin spielt dieses Motiv eine große Rolle, und auch in Lessings Studien zu seinem Spartakusdrama wird es ausdrücklich erwähnt. In allen neuzeitlichen Bearbeitungen des Stoffs erscheint Spartakus als glühender Idealist, der die Gladiatoren zu einem reinen und edlen Genuß der Freiheit führen will, gegen ihre wilden Triebe aber nicht aufzukommen vermag. Sie beginnen bald zu rauben, zu brennen und zu morden, und Spartakus bemüht sich vergeblich, ihre rohen Leidenschaften zu zügeln und die ursprüngliche hohe Gesinnung zu erhalten. Auch Grillparzer hat in sein Fragment die Keime zu diesem Konflikt hineingelegt. Nicht nur die eben besprochene Szene ist in diesem Sinne zu deuten, sondern auch die Gestalt des Knixus. In diesem wilden Jugendgefährten (Grillparzer macht aus dem Gallier der historischen Quellen einen Thrakier) hat Spartakus einen Feind, der durch seine eiserne Energie wohl befähigt ist, die wankelmütige Menge der Sklaven gegen den Helden aufzuhetzen und sie dessen hohen Zielen abspenstig zu machen. Die

Absicht, dies zu tun, geht aus seinen eigenen Worten deutlich genug hervor.

Es läßt sich also über die Handlung des geplanten Dramas mit einiger Sicherheit folgendes sagen: Spartakus sollte, da er im Verhältnis zu Cornelia seine schönsten Hoffnungen mit einem Schlage vernichtet sieht, seinen ganzen jugendlichen Enthusiasmus und die ungewöhnliche, magische Wirkungskraft seiner Persönlichkeit für die Befreiung der Sklaven einsetzen. Dann sollte ihn die bitterste Enttäuschung treffen, die sein schon tief gekränktes Gemüt noch völlig zerrüttet hätte: nach dem Triumph über die Römer — vielleicht auf dem Höhepunkt seiner glänzenden Siegeslaufbahn — sollte ihm ein neuer Feind erstehen, gegen den alles Ankämpfen umsonst war, jeder noch so energische Widerstand als nutzlose Verschwendung seiner Kräfte erscheinen mußte: die Gemeinheit und Niedrigkeit der eigenen Kameraden. Er sollte eines Tages entdecken, daß er alle seine Mühen und seine leidenschaftliche Hingabe an einen Haufen Unwürdiger verschwendet habe.

Diese Enttäuschung sollte wohl den eigentlichen Kern des ganzen Dramas ausmachen, denn sie entspricht genau dem Erlebnis, das Grillparzer selbst im Juni 1810 in seiner ganzen Schwere durchgemacht hat. Wahrscheinlich sollte dann auch das Verwelken und Absterben der eigenen Idealwelt, das Dahinschwinden der früheren Begeisterungskraft geschildert werden. Der Gedanke liegt nahe, daß es die innerste Absicht des Dichters war, die eigene „Erkaltung" als Folge der erlittenen Enttäuschungen darzustellen. Was er im Tagebuch nur andeutet, daß die andern Menschen eigentlich an seiner seelischen Verarmung schuld seien, das wollte er in seinem „Spartakus" deutlich und eindringlich darstellen.

Lorenz hat gezeigt, daß die Gestalt des Spartakus nicht nur in der „Jungfrau von Orleans" und in Karl Moor, sondern auch in Tasso und Werther ihre Vorbilder hat. Diese Beobachtung läßt sich aber noch besser auswerten, als Lorenz es getan hat. Es lassen sich allerdings nicht, wie im „Robert", Szenentypen aufweisen, die den beiden Stücken gemeinsam wären — dazu ist der „Spartakus" schon zu sehr ein eigengesetzliches

Produkt von Grillparzers Menschen- und Dichtertum —, aber die beiden Hauptthelden sind doch ihrem Wesen nach viel näher verwandt als es auf den ersten Blick scheint. Welches ist das Hauptmotiv des „Tasso"? Ein zartfühlender, aber auch überempfindlicher Dichter bietet sich mit ganzer Seele einem andern Menschen als Freund an, er wird abgewiesen und, als er dabei ergrimmt den Degen zieht, gelinde bestraft. Er nimmt aber seine Strafe viel ernster und wichtiger, als sie gemeint war. Immer tiefer setzt sich in ihm die Vorstellung fest, ungerecht behandelt zu sein, sodaß er schließlich ganz den gesunden Blick für die Wirklichkeit verliert und jeden — auch seine Wohltäter — als Feind betrachtet. Der „Tasso" ist also die Tragödie des allzu zart empfindenden Menschen, der sein übervolles Innere den Andern aufschließen möchte und an deren Kälte zugrunde geht. Wie ist es im „Spartakus"? Ein ebenso innig fühlender und von hohen Ideen begeisterter Jüngling bietet einem Mädchen voller Hingabe seine Liebe an und erwartet von ihrer Gegenliebe die Durchbrechung aller konventionellen Schranken. Auch er wird abgewiesen oder glaubt wenigstens abgewiesen zu werden; aus dem Gram über diese Enttäuschung geht die ganze folgende Handlung hervor.

Spartakus und Tasso sind sich also nicht nur in ihrem schwärmerischen Charakter ähnlich, sondern auch darin, daß die beiden „ihr volles Herz nicht wahren" können, sich an andere Menschen anschließen möchten und durch die unerwartete Zurückweisung tief gekränkt und verbittert werden.

Grillparzer scheint übrigens seine Einstellung zur Gestalt des Spartakus sehr bald geändert zu haben; schon 1812 schreibt er: „Wenn ich mir jetzt die Idee, die mich bei der Ausarbeitung des Spartakus begeisterte, bedenke, so schaudre ich, und es ist mir kaum begreiflich, sie je gehabt zu haben." Für diese Bemerkung ergibt sich uns jetzt eine neue Deutung. Man hat die baldige Entfremdung des Dichters von seinem eigenen Werk bisher immer durch eine Veränderung seiner Anschauungen von der Freiheitsidee oder den Aufgaben der Kunst erklären wollen. Mir scheint aber aus dem Tagebuch hervorzugehen, daß für den zwanzigjährigen Grillparzer gar nicht solche allgemeinen, poli-

tischen und ästhetischen Fragen im Vordergrund des Interesses standen, sondern vielmehr ganz persönliche Erlebnisse und seelische Konflikte. In seinem Werk sollte das eigene Elend in einer großen, bitteren Anklage gegen die Mitmenschen zum Ausbruch kommen. In der Katastrophe des Stücks mußte diese Anklage natürlicherweise ihren Höhepunkt finden. Es ist ja beim jugendlichen Dichter eine typische Erscheinung, daß er seinen Helden Handlungen ausführen läßt, zu denen er in sich selbst die Anlage verspürt, vor denen er aber im wirklichen Leben aus sittlichen Motiven zurückschreckt. Man denke an „Werther", „Tasso" und die „Räuber". Da diese Werke zugleich Vorbilder des „Spartakus" sind, liegt die Vermutung umso näher, daß Grillparzer wie Goethe und Schiller seine Dichtung in einer Verzweiflungstat des Helden gipfeln lassen und so dem lange zurückgehaltenen Gram seines Herzens einen elementar-wuchtigen Ausdruck verleihen wollte. Spartakus sollte vielleicht eine der beiden Handlungen wirklich begehen, die sich Grillparzer im Tagebuch wiederholt als letzte Zuflucht vor Augen hält: den Selbstmord (wie Werther) oder die völlige Trennung von seinen Mitmenschen (wie Tasso sie im Sinne hat). In beiden Fällen wäre dann durch den Schluß die Unersetzlichkeit des Helden offenbar geworden, und zugleich hätten die Spartakus nahe Stehenden die Strafe für ihr unwürdiges Verhalten erlitten: die Gladiatoren, indem sie ohne ihren Führer den römischen Heeren zum Opfer gefallen wären, Cornelia, indem sie sich in nutzloser Reue über ihre mutlose Haltung verzehrt hätte. Wenn Grillparzer mit dem Gedanken spielt, seinem Leben ein Ende zu machen oder auf eine einsame Insel zu fliehen, so spricht wohl — wie bei jedem, der von solchen Stimmungen heimgesucht wird — mit psychologischer Notwendigkeit auch die Erwägung mit: wie wird meine Tat auf die Mitmenschen wirken? Mit welchen Gefühlen werden sie die Nachricht von meinem Verschwinden aufnehmen? Was ihn zu seinen finsteren Plänen treibt, ist sicher nicht zuletzt der Gedanke, die fühllosen „Geschöpfe" und die „juridischen Lastesel", die ihn umgeben, durch eine außergewöhnliche Handlung aus ihrer Behaglichkeit und „Stumpfheit" aufzuschrecken. Sie sollen erfahren, daß es noch Menschen gibt,

die „ein größeres Glück kennen als Essen“ und denen das Leben „kein zu hoher Preis für ihre Ruhe“ ist. Aehnliche Empfindungen mögen auch bei der Arbeit am „Spartakus“ manchmal angeklungen haben. In der Wirklichkeit konnte sich Grillparzer an den Mädchen und an den ihm nahe Stehenden, die ihn so bitter enttäuscht hatten, nicht rächen, so wollte er sich wenigstens in dichterischer Phantasie ausmalen, wie der von ihm erwogene verzweifelte Racheakt wirken würde. Cornelia und die Gefährten des Spartakus sollten durch die Tat des edlen Sklaven so bestraft und von Reue erfüllt werden, wie seine Mitmenschen in der Wirklichkeit durch den geplanten Selbstmord oder seine Flucht in die Einsamkeit.

Daß solche dramatischen Pläne zwei Jahre später ihren Schöpfer mit Schauder erfüllten, ist sehr wohl zu verstehen. Schon nach einem geringen Fortschritt seiner inneren Reife mußte er den schrankenlosen Subjektivismus verwerfen, mit dem er hier seine eigene Person in den Mittelpunkt stellen, sie allein auf Kosten aller Nebenfiguren hatte verherrlichen wollen. Seine frühere Haltung mußte ihm als maßlos übersteigerte Eitelkeit erscheinen, nachdem er erkannt hatte, daß der tiefste Grund seines Versagens in der eigenen Brust und nicht in den Mitmenschen zu suchen sei.

Es ergibt sich für meine Auffassung des „Spartakus“ eine Schwierigkeit, wenn man die neue Datierung annimmt, die Sauer in seiner Ausgabe für das Fragment gibt. Er setzt es um ein Jahr später an, als es die bisherige Forschung getan hat, in den Sommer 1811. Wäre diese Datierung richtig, so müßte das Stück so erklärt werden, daß die seelische Krise des Sommers 1810 sich ähnlich im folgenden Jahr wiederholt und dabei im „Spartakus“ ihren Niederschlag zurückgelassen hätte. Aber diese Annahme scheint unnötig. Sauer beruft sich einzig darauf, daß „Papier und Schrift sich mit dieser Datierung nicht in Einklang bringen lassen“ (S. 389), und meint, man habe diesen Zeugen mehr zu trauen als Grillparzers eigener Angabe. Die Jahreszahl 1810 steht nämlich auf dem Manuskript, allerdings aus späterer Zeit stammend. Das Material, auf das Sauer die Korrektur dieses Datums stützen kann, ist aber sehr spärlich. Veröffentlicht sind

von Grillparzer aus den Jahren 1810 und 1811 drei Gedichte, drei Briefe, das Fragment „Die Amazone“ und das Lustspiel „Wer ist schuldig?“ (die Datierung des Fragments „Psyche“ ist unsicher). Bei der Vollständigkeit von Sauers Ausgabe ist nicht anzunehmen, daß er noch andere Quellen für seine Beurteilung besaß.

Neben der Vertiefung des seelischen Gehalts läßt sich aber auch ein bedeutender Fortschritt in der dramatischen Technik erkennen: Zunächst hat sich Grillparzer vollständig von der einfachen Uebernahme einzelner Szenentypen befreit. Aber der Unterschied zeigt sich noch in anderen Dingen:

Der „Robert“ ist ein geradezu mathematisch konsequentes, festgefügtes Gebäude von kurzen Szenen, in dem jeder einzelne Auftritt seinen eindeutig bestimmten Platz einnimmt. Nirgends biegt Grillparzer von der einmal eingeschlagenen Richtung ab, es kommen keine Seitensprünge, keine lyrischen Stellen vor, bei denen man vorübergehend die Haupthandlung vergessen könnte, und auch die einzige Spannung des Stücks wird nirgends unterbrochen, höchstens durch eine zweite, ihr analoge noch gesteigert (durch den Betrug Stephans an dem Betrüger Heinrich). Im „Spartakus“ ist es ganz anders: die Handlung wird nicht vom Anfang bis zum Ende systematisch aufgerollt, sondern beginnt von vier verschiedenen Seiten her. Vier Fäden werden im Verlauf des Stücks kunstvoll ineinander verflochten. Die Szenen sind wesentlich länger als im „Robert“ und führen jedesmal in eine ganz neue Situation mit einer breit ausgemalten eigenen Stimmungsatmosphäre, und der Zuschauer merkt erst allmählich, in welcher Beziehung das Dargestellte zur Haupthandlung steht.

Der ganze erste Auftritt dient nur dazu, den eigenartigen Charakter und die augenblickliche außergewöhnliche Verfassung des Helden zu schildern. Man weiß am Schluß noch nichts von den dramatischen Hauptspannungen des Werks. Man kann noch nicht einmal ahnen, in welcher Richtung sich die Handlung entwickeln wird.

Die zweite Szene wird durch eine neue, bisher noch nicht genannte Gestalt eingeleitet. Der Thrakier Knixus bringt seinen

wilden, aber ohnmächtigen Haß gegen die Herrenstadt Rom in einem langen Monolog zum Ausdruck, sodaß der Hauptheld schon fast vergessen ist, als er plötzlich auf die Bühne tritt, wo Knixus versucht, ihn aus seiner Liebesschwärmerei herauszureißen und zum Kampf gegen Rom aufzustacheln. Das eigentümliche Verhalten des Spartakus zeigt, daß das Wort seines früheren Freundes doch Eindruck auf ihn macht. Vorläufig ist die Liebe noch mächtig in ihm, aber seine Erregung bei der Beschimpfung „Sklave" und die Sicherheit, mit der Knixus seine Cornelia verleumdet, wecken die Frage, ob nicht doch die alte Freiheitsliebe in dem Gladiator wieder aufbrechen und die Liebe zur Tochter seines Herrn verdrängen werde. Noch unheimlicher und rätselvoller wird die Spannung dadurch, daß auch Knixus nicht allein vom Haß gegen R o m bestimmt wird. Er haßt zugleich auch Spartakus, und man fühlt, daß auch zwischen den beiden Thrakiern Zwistigkeiten entstehen müssen, wenn sie sich zur Befreiung der Sklaven verbinden werden. So legen schon diese ersten Szenen die Keime zu einer sehr verwickelten Handlung und erzeugen im Zuschauer psychologische Fragen, die ihm weit mehr Interesse abfordern als die bloß äußeren Spannungen im „Robert". Aehnlich ist die künstlerische Wirkung des dritten und besonders des vierten Auftritts. Dieser nimmt in der Oekonomie des Stücks dieselbe Stellung ein wie der erste Auftritt im „Robert", aber wie anders ist das gleiche Motiv (Unterhaltung von Kriegern über die Situation) hier und dort in den Rahmen des Ganzen eingebaut. Die Feldherren Roberts fangen sofort an, von ihrem Herzog und seinem Bruder zu sprechen. Sie erwägen, was Robert tun werde und ob König Heinrich ihn werde hintergehen können. Schon die ersten Sätze führen mitten in die Haupthandlung hinein. Es ist, als wollte der Dichter durch den Mund dieser Krieger nur seine eigenen Ansichten vom Charakter der beiden Gegenspieler und den Möglichkeiten ihrer Auseinandersetzung darlegen. Im Gespräch der Gladiatoren dagegen wird Spartakus überhaupt nicht erwähnt. Das Thema hängt zwar mit der Haupthandlung eng zusammen, aber die Sklaven sehen es mit ihren eigenen Augen an. Sie stellen nicht Erwägungen darüber an, was Spartakus tun werde ,welche Aussichten er

habe, einen Befreiungskrieg gegen Rom glücklich durchzuführen; ganz unmittelbar wird man in die Stimmung hineingeführt, die unter den Sklaven herrscht, man vernimmt die Sprache ihrer eigenen Leidenschaft und ihres Hasses, hört ihre eigenen Wünsche und Hoffnungen. Im „Spartakus" kommt also eine viel lebendigere dramatische Entwicklung dadurch zustande, daß jede Situation ganz aus dem Blickfeld der jeweils handelnden Personen heraus gestaltet ist und daß außerdem breite lyrische Einlagen die Haupthandlung unterbrechen. Der Zusammenhang jedes einzelnen Motivs mit dem Kern des gesamten Stücks liegt nicht überall von Anfang an klar zutage, er kommt bei den meisten Szenen erst nach und nach zum Vorschein.

Entsprechendes läßt sich auch von den einzelnen Charakteren sagen. Man hat nicht mehr jene festen, zum größten Teil von klassischen Vorbildern beeinflußten Typen vor sich wie im „Robert". Es ist nicht mehr so, daß jede Person kurz nach ihrem ersten Auftreten oder nach den ersten Worten, die über sie gesprochen werden, schon klar und eindeutig umrissen vor uns steht, sodaß man ihre Handlungsweise für jede beliebige Situation vorhersagen könnte. Das Element des Irrationalen, Unberechenbaren, Sprunghaften liegt wie im Gang der Handlung so in verstärktem Maß auch in den Charakteren. Aufschlußreich ist es da wieder, die Schilderung des Hauptthelden durch seine Freunde am Beginn der beiden Dramen zu vergleichen. Die Feldherren Roberts sind sich von vornherein darüber einig, daß ihr Herzog ein großer, hochgesinnter Krieger ist, daß er sich aber allzu sehr von seiner Vertrauensseligkeit und seiner Gutmütigkeit lenken läßt. Im Zuschauer bleibt nur noch die Frage: wie werden sich diese Eigenschaften auf den Gang des Feldzugs auswirken? Anders im „Spartakus": der Greis und Publipor unterhalten sich mehrere hundert Verse lang über den eigenartigen Jüngling, müssen sich aber gestehen, daß ihnen sein innerstes Wesen ganz unverständlich bleibt. Publipor sagt ausdrücklich: die vielen schönen Eigenschaften, die er besitzt, machen nicht seine eigentliche besondere Größe aus, sie finden sich bei Andern auch. Aber: „Es ist ein' unbekannte fremde Macht, die jedes Herz gewaltsam an ihn reißt." Ganz besonders unbegreif-

lich aber ist die Verwandlung, die vor einiger Zeit in ihm vorgegangen ist: er bekümmert sich nicht mehr um seine Freunde, in finsterer Nacht schwärmt er unter freiem Himmel draußen, hebt die Hand zu den Sternen und spricht zum grausen Dunkel statt zu den Menschen. Diese Wandlung seines Wesens klärt sich zwar im Verlauf der ersten Szene auf; sie ist die Folge seiner neu gefaßten Liebe, aber das Verhalten des Spartakus bleibt trotzdem unberechenbar und sprunghaft: bald umarmt er innig seinen alten Erzieher, bald scheint er ihn überhaupt nicht zu kennen. Nirgends hört man den Helden selbst über die Motive seines Handelns Ueberlegungen anstellen, wie das Robert vom ersten bis zum letzten Wort so ausgiebig tut. Er handelt aus ganz spontanen Gefühlen und öffnet den Mund nur zu elementaren Gefühlsäußerungen. Die Personen des „Robert" sprechen alle ihre Empfindungen und Gedanken deutlich aus; keine Regung ihres Herzens bleibt verborgen. Spartakus sagt bei seinem ersten Auftreten lange Zeit kein Wort, und in der zweiten Szene antwortet er auf die langen, vorwurfsvollen Reden des Knixus nur mit einem immer wiederholten, heftigen „nein!". Was dabei in ihm vorgeht, muß man erraten oder erfährt es erst aus seinem Selbstgespräch im nächsten Auftritt. Ebenso eindrucksvoll sind die ganz kurzen Antworten der Cornelia, welche auf die Einwände der Amme überhaupt nicht eingehen. Es bleibt wieder dem Zuschauer überlassen, sich ihre Gedanken auszumalen.

Trotz der bedeutenden Fortschritte des „Spartakus" gegenüber den früheren Fragmenten läßt sich natürlich nicht leugnen, daß dem Stück doch auch noch manche Mängel anhaften. Wenn allerdings die Motivierung der Haupthandlung durch einen Liebeskonflikt, der noch dazu auf einem Mißverständnis beruht, als eine Schwäche bezeichnet worden ist, so geht eine solche Ansicht am zentralen Gedanken des ganzen Dramas vorbei. Grillparzer kam es ja gerade darauf an, die Verbitterung des Helden durch seine enttäuschte Liebe darzustellen. Das Erlebnis mit Cornelia ist für ihn eben gar nicht nur der Anlaß zur Haupthandlung (wie etwa in den „Räubern" die Enttäuschung durch die Hinterlist des Bruders), sondern gerade das Wesent-

liche; es steht viel mehr im Vordergrund seines Interesses als die äußere Handlung. Es ist gerade bezeichnend für ihn, daß er bei einem Thema, das in der historischen Ueberlieferung rein politischen Charakter trägt, einen Liebeskonflikt einfügt und sogar in den Mittelpunkt der dramatischen Verwicklung stellt. Aehnlich wie Goethe bei der Bearbeitung der Faustsage, beseelt er dadurch seinen etwas trockenen Stoff und gibt ihm ein reicheres, gefühlswärmeres Leben. Das von Saurin noch durchaus konventionell verwendete Motiv gewinnt bei ihm ohne große inhaltliche Aenderungen ein überraschend persönliches Gepräge. Die genannte Ansicht geht wohl zu sehr von der Behandlung des Spartakus-Stoffs in der übrigen Literatur aus. Dort ist der Gladiator natürlich meist als rein politischer Held gesehen.

Eine andere, eher berechtigte Kritik bringt Ehrhard in seinem Buch vor, in dem er das Jugendfragment dem aus viel späterer Zeit stammenden Dialog „Hannibal" gegenüberstellt. In diesem hat Grillparzer den „Höhepunkt seines dichterischen Könnens erreicht". „Seine Einbildungskraft schweift nicht mehr aus, sie ist gezügelt, nicht geschwächt." Im „Spartakus" finden sich noch alle Merkmale der Sturm und Drang-Periode, „die Ueberspanntheit der Gefühle, das Tändeln mit Liebespfändern, sei es ein Kranz oder ein Bildnis, lyrische Ausbrüche, welche die dramatische Form zersprengen ... im Allgemeinen eine unmäßige Rethorik, die die Kraftausdrücke verschwendet, in übertriebenen Bildern schwelgt und öfters in Schwulst ausartet."

Besonders deutlich zeigt sich diese Uebersteigerung des Lyrisch-Sentimentalen in der Sprache.

Die ganze erste Szene hindurch bleibt Grillparzer in einem hochpathetischen, fast exaltierten Stil. Beim Auftreten des Spartakus selbst steigert sich dieser noch durch die Verwendung von rhythmisch freien, mitunter gereimten Kurzversen, die an Goethes Liebeslyrik anklingen.

Die folgenden Auftritte zeigen einen merkwürdig veränderten Tonfall. Besonders im Gespräch Cornelias mit der Amme und im Monolog des Spartakus vor seinem Hervortreten im Garten ist die Rhetorik stark gemäßigt: die Umstellungen und Abweichungen von der gewöhnlichen Sprechart sind auf ein er-

trägliches Maß herabgesetzt, nur noch wenige schlichte Bilder kommen vor, das übertriebene, aufgepeitschte Tosen des Redeflusses hat einem ruhigen Dahinströmen Platz gemacht. Bis zu einem gewissen Grad ist diese Veränderung wohl Absicht des Dichters. Die gewandelte Stimmung soll sich im neuen Tonfall der Sprechenden ausdrücken. Das wilde Schwärmen und Wühlen in der Leidenschaft am Ende der Nacht ist mit dem Strahl der Morgensonne einem klareren, ruhigeren Sichbesinnen gewichen. Die fiebrig erregte Phantasie des Helden ist gedämpft, die durch Knixus in ihm wachgerufenen Zweifel und das Nichterscheinen Cornelias veranlassen ihn zum Nachdenken. So bereitet sich wirkungsvoll seine Enttäuschung und das völlige Erkalten seines Gefühls vor. Aber zu einem guten Teil wird der Wechsel des Stils auch dem sehr veränderlichen Temperament des Dichters zuzuschreiben sein. Das künstlerische Schaffen ist bei ihm ganz von seiner wechselvollen Stimmung abhängig. Oft beklagt er sich später selbst darüber, daß es ihm nicht gelinge, einen einheitlichen Zug in ein Stück hereinzubringen, daß er bei der Fortsetzung einer unterbrochenen Arbeit den Ton nicht wieder finden könne, in dem er sie begonnen habe. Die starken Stilschwankungen innerhalb des „Spartakus" deuten wohl bereits auf diese Eigenart des Grillparzerschen Schaffens hin.

Wie aus den oben angeführten Stellen hervorgeht, betrachtet Grillparzer selbst die Zeit vom Abbruch seiner dichterischen Tätigkeit bis zu ihrer Wiederaufnahme mit der „Ahnfrau" als sieben unfruchtbare Jahre. Er behauptet später, daß er sie in „Dumpfheit und Tatenlosigkeit zugebracht" habe, „ohne die geringste poetische Tätigkeit". Wenn man die Ausbeute der sieben folgenden Jahre — nach ihnen tritt wieder ein Stillstand der Produktion ein — zum Vergleich heranzieht, könnte man allerdings beinahe von sieben mageren und sieben fetten Jahren sprechen. Die dichterischen Arbeiten der „tatenlosen" Zeit sind zwar so umfangreich, daß sie mit dem „Spartakus" zusammen einen starken Band füllen, unter ihnen sind aber nur zwei größere Werke, ein Einakter und ein Fragment von etwa anderthalb Aufzügen, bezeichnenderweise beide heiteren Charakters. Kein einziges Trauerspiel ist in der Ausführung über

vereinzelte Szenen hinausgekommen. Aber die Beschäftigung mit tragischen Stoffen hört doch nie völlig auf. Grillparzer sagt an der erwähnten Stelle etwas weiter unten von den Jahren 1810—1816, um den Unterschied zu seiner jetzigen hoffnungslosen Geistesverfassung zu charakterisieren: „Auch war ich damals wohl nach außen hin untätig, aber äußerst tätig nach innen. Es war ein eigentlicher Tiefsinn in mir, eine wahre Anlage zu großen Dingen." Er ist also in diesen „sieben mageren Jahren" nur nach außen gesehen „tatenlos", sodaß kein bedeutendes Stück zur Aufführung kommt. Aber in seinem Inneren geht sehr viel vor, er ahnt und träumt von großen Werken, die in ihm zur Gestaltung drängen, die aber noch auf ihr völliges Ausreifen warten müssen. Er sagt im Jahre 1812 von sich: „In meinem Kopfe sieht's aus wie in Ungarn. Roher Stoff im Ueberfluß, aber Fleiß und Industrie fehlt, das Materiale wird nicht verarbeitet." Aber diese Zeit der Tatenlosigkeit bringt dem Künstler reiche Früchte: Die dichterische Tätigkeit beschränkt sich noch fast sieben Jahre lang auf das Plänemachen, auf das Arbeiten an skizzenhaften, ungestalteten Entwürfen, aber dabei üben sich seine Kräfte im freien Spiel der Phantasie, das noch nicht durch das aufgeschriebene Wort gehemmt wird, und sein Drang zu dramatischem Schaffen wird in der langen Wartezeit so mächtig, daß er schließlich hervorbrechen m u ß. Ganz plötzlich, fast ohne Besinnung und Ueberlegung werden dann die ersten großen Werke hingeworfen, die „Ahnfrau" und die „Sappho" sogar in weniger als drei Wochen. Es ist ein sehr merkwürdiges Phänomen: dieses siebenjährige Dahinbrüten im „fruchtlosen" Entwerfen und Verwerfen, Pläneschmieden und Wiederfallenlassen, und dann dieses elementare Hervorbrechen von vollkommenen Kunstwerken, die keines weiteren Schliffs mehr bedürfen. Es liegt auf der Hand, daß diese beiden Vorgänge sehr eng miteinander zusammenhängen: die dichterischen Kräfte Grillparzers brauchten eine Zeit des Wartens und des langsamen Heranreifens, um dann zu jenen aus einem Guß gestalteten, abgerundeten Schöpfungen fähig zu sein.

Bei manchem andern Dichter hätte ein so langes Aussetzen der Produktion vielleicht die Fähigkeiten einschlummern lassen,

weil er sich durch ständige Uebung auf der Höhe seiner Kunst halten muß. Aber Grillparzer hat für sein Dichten eigene Gesetze. Er ist ganz auf die Eingebungen seiner Phantasie angewiesen: „Die Inspiration war mein Gott und ist es geblieben." (Selbstb. S. 99) In seinen Tagebüchern taucht zwar bisweilen der Gedanke auf, man müßte sich eigentlich „zur Dichtung zwingen", seine Stimmung und die Fähigkeit des Hervorbringens beherrschen lernen, aber immer bleibt es bei diesem „Manmüßte-eigentlich ..." Es liegt nicht in Grillparzers Natur, die Kunst als Handwerk zu erlernen und sich im Versemachen zu üben. Muß er sich zur Vollendung eines Werks zwingen, zu dem ihn kein innerer Drang mehr treibt, so ist das Ergebnis immer sehr unbefriedigend, und auch die Korrekturen, die er später in „nüchternem" Zustand an seinen „im Rausche" hingeworfenen Werken anbringt, machen diese meistens eher schlechter als besser. Er kann nur schaffen, wenn „es" über ihn kommt, wenn er von den unkontrollierbaren Kräften seines eigenen Innern ergriffen und mitfortgerissen wird. So veranlagte Dichter brauchen offenbar Zeiten, in denen ihre Produktion ruht, in denen sich eine Fülle von Bildern und poetischen Gestalten in ihrem Innern ansammeln kann, um dann mit einem Male — äußerlich gesehen wie Improvisationen — hervorzuquellen.

Erblickt man so die beiden Epochen vom 18. bis zum 25. und vom 25. bis 32. Lebensjahr des Dichters in einem entwicklungsmäßigen Zusammenhang, dann müssen die Manifestationen jener ersten noch halb schlummernden geistigen Tätigkeit ganz besonders interessieren. Erhalten sind Fragmente zu sechs ernsten und vier heiteren (mit dem ersten Plan zu „Fixlmüllner", Ende 1812) Stücken. Sicher ist die Zahl der Pläne, die Grillparzer durch den Kopf gingen, in Wirklichkeit noch weit größer, aber auch das, was sich erhalten hat, genügt, um einen gewissen Einblick in sein Inneres zu vermitteln.

Wenn die These von einem inneren Zusammenhang der beiden Epochen richtig ist, dann müssen sich von den Fragmenten irgendwelche Verbindungsfäden zu den vollendeten Werken ziehen lassen, besonders zu denjenigen der unmittelbar folgenden Schaffensperiode. Allerdings ist aus dieser Zeit kein einziges

Fragment vorhanden, das später zum vollendeten Werk ausgereift wäre, und es ist noch nicht so — wie dann später bei „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Libussa", „Rudolf II." u. a. —, daß der Dichter lange Jahre hindurch einen Plan mit sich herumträgt, immer wieder Einzelnes dazu niederschreibt und so das Kunstwerk allmählich heranreifen läßt. Die Fragmente aus der zweiten Schaffensperiode sind nur wie Probiersteine, an denen er seine Kräfte übt. Alle gefaßten Pläne werden in dem Augenblick fallen gelassen, wo er von den Ideen der „Ahnfrau", der „Sappho", des „Goldenen Vließes" fasziniert ist. Nur einzelne Motive und Charaktere, die ihn bei den früheren Arbeiten besonders angesprochen haben, versucht er in seine neuen Pläne hinüberzuretten, oder vielleicht ist es auch nur eine unbewußte Erinnerung an früher Gedachtes, die ihn in einzelnen Fällen wieder auf Motive der Fragmente zurückkommen läßt. Jedenfalls gehen die äußerlich-stofflichen Beziehungen nicht über Einzelheiten hinaus, die in den Fragmenten angedeutet sind und in den Dramen dann eine vollendete Gestalt annehmen.

Daß es solche einzelne Motive und Personengruppen gibt, die aus Grillparzers Tragödien bekannt sind und die schon in den Fragmenten vorkommen, ist von der Forschung längst entdeckt und dargestellt worden. Ich möchte deshalb über die rein stofflichen Beziehungen in Kürze hinweggehen und mich mehr den inneren, seelischen Zusammenhängen zuwenden, die zwischen den Fragmenten und den vollendeten Werken bestehen.

Nach Goethes Metamorphosenlehre sind an der Pflanze nicht nur die der Form und Farbe nach ähnlichen Teile miteinander verwandt; auch Organe, die scheinbar gar nichts miteinander zu tun haben, wie Stengel, Blüten- und Staubblätter, sind nur umgewandelte Ausprägungen einer und derselben Grundgestalt, des Blattes. In diesem ist also das Urbild aller pflanzlichen Formen zu sehen. Etwas Aehnliches kann man von den Dichtungen Grillparzers sagen: wenn man sie nur daraufhin untersucht, welche Motive aus früheren Werken in späteren wiederkehren, so tut man dasselbe wie der Botaniker, der nur die grünen Blätter miteinander vergleicht, ihre Formen nebeneinander hält, die zwar unten etwas mehr rundlich, oben mehr zackig und zahnig sind,

ihre Verwandtschaft aber ohne Schwierigkeit erkennen lassen. Man kann aber auch — wie Goethe es in bezug auf die mannigfaltigen Organe der Pflanze getan hat — in den Dramen und Fragmenten Grillparzers das aufsuchen, was ihnen allen, bei noch so großer äußerer Verschiedenheit, gemeinsam ist und sie alle als Schöpfungen e i n e s Geistes kennzeichnet.

Auch in seinem Leben läßt sich ein einheitlicher Grundzug feststellen. Alle Ereignisse, Taten und Unternehmungen zeigen den gleichen typischen Verlauf, wiederholen in immer neuer Gestalt den seelischen Vorgang, der sich schon im „Spartakus" und den gleichzeitigen Tagebuchaufzeichnungen ankündigte. Man kann ihn geradezu als „Leitmotiv" von Grillparzers Leben bezeichnen und etwa in folgender Weise allgemein umschreiben: ein zarter, innig empfindender Mensch gibt sich mit ganzer Seele an eine Sache oder eine Person hin, von der er die Erfüllung seiner tiefsten Herzenswünsche erwartet. Seine Brust ist von freudiger Erwartung und warmer Begeisterung erfüllt, aber im Augenblick, wo seine Sehnsucht ihre Befriedigung finden soll, tritt ein Hindernis auf, das alle Hoffnungen zunichte macht und ihn aus seinen schönen Träumen in die rauhe, unerbittliche Wirklichkeit zurückstößt. — Am schmerzlichsten ist dieses Erlebnis für Grillparzer vielleicht in der Sphäre des künstlerischen Schaffens. Die Unfähigkeit zu dichten, verhindert auch später immer wieder die Verwirklichung seiner kühnsten Schöpferphantasien. Daß dazwischen Zeiten der reich fließenden Inspiration liegen, erhöht nur die Qual der Empfindungen, die ihn in Augenblicken der Unfruchtbarkeit überfallen. Selten strömen ihm die dichterischen Eingebungen länger als ein paar Wochen zu, oft nur wenige Tage oder Stunden; dann versiegt der Quell wieder, und das bedrückende Gefühl der Ohnmacht bringt die eben erst erwachte Schaffenslust zum Ersterben. Oft beschließt er dann — wie zum erstenmal schon 1810 nach der Zurückweisung seiner „Blanca" — „der Poesie den Abschied zu geben", um nicht immer wieder die selben Qualen des Versagens durchmachen zu müssen. So legt er manches angefangene Stück beiseite, weil er die Stimmung nicht festhalten kann, die ihn bei der ersten Konzeption der Idee beseligte. Daraus erklärt es sich,

daß viele seiner Fragmente nicht vollendet wurden, obwohl sie geniale Ansätze enthalten und ihm der Verzicht auf die Ausarbeitung sehr schwer fallen mußte. In diesen Bruchstücken kommt die Tragik von Grillparzers Dichtertum greifbar deutlich zum Ausdruck.

Etwas Vergleichbares spielt sich auch in seinem Verhältnis zu den Frauen ab. Unzählige Male hofft er, den Weg zu einer dauernden Verbindung mit Kathi Fröhlich zu finden, aber sie bleibt seine „ewige Braut". Jedes Mal, wenn die Beiden glauben, einander innerlich ganz nahe gekommen zu sein und alle Widerstände überwunden zu haben, stellt sich plötzlich etwas zwischen sie — ein Mißverständnis, eine Meinungsverschiedenheit oder auch nur eine unbedeutende äußerliche Störung — es fallen ein paar unfreundliche Worte, jedes versteift sich auf seinen Standpunkt, und schon nach wenigen Augenblicken fühlen sie sich weiter auseinander als je. So werden sie jahrzehntelang von Erwartung zu Entbehrung und von neuer Hoffnung zu neuer Enttäuschung hin und her getrieben.

Ein entsprechendes Erlebnis könnte auch auf sehr vielen anderen Gebieten gezeigt werden, doch sei hier nur noch an zwei Dinge erinnert: an die vielen unerwarteten und unverdienten Zurücksetzungen, die Grillparzer in seiner Tätigkeit als Beamter erleben mußte, und an den herben Schmerz, den ihm die kalte Ablehnung mancher späteren Dramen nach den glänzenden Erfolgen der ersten Werke bereitete.

Daß sich das gleiche „Leitmotiv" auch durch das gesamte Werk hindurchzieht, wird die Betrachtung der Fragmente lehren. Sie spielen allerdings bald in der mythologisch-sagenhaften Vorzeit, bald in der unmittelbaren Gegenwart, bald in Palästina oder Griechenland, bald in der nächsten Heimat des Dichters; auch die Ursache der tragischen Entwicklung ist sehr verschieden, zuerst liegt sie ausschließlich im Verhalten der Umwelt (wie noch bei Spartakus), später mehr in der Brust des Helden selbst (wie bei Psyche, Faust und Jerindo Frangipani), bald in einer moralischen Verschuldung (wie bei Herodes und Samson), dann wieder in einem bloß äußerlichen verhängnisvollen Zufall (wie etwa in „Heirat aus Rache"), aber diese Mannigfaltigkeit

des Schauplatzes und der Motivierung läßt nur um so eindrucksvoller die Tatsache hervortreten, daß in allen Plänen e i n Grundproblem zur Gestaltung kommen will: der Untergang eines seelenvollen, warm fühlenden Menschen durch die grausame Vernichtung seiner Hoffnungen und Träume. Auch in den vollendeten Werken ist das Schicksal der Hauptgestalt fast durchwegs als eine Umwandlung des geschilderten „Leitmotivs" zu erkennen, von Sappho an, die sich in ihrer herablassenden Liebe verschmäht sieht, bis zu Libussa, die ihr frohes Naturleben und ihre Sehergabe für eine höhere Aufgabe hinopfert, und zu König Alfons, der ein kurzes, unvergleichliches Glück durch einen umso schmerzlicheren Verlust büßen muß.

Nach dem stürmisch bewegten, von Leidenschaft zerrissenen „Spartakus" stoßen wir zuerst auf ein innig zartes, süß-melancholisches Seelengemälde. Erhalten ist davon nur ein Monolog von 114 Versen, der als erster Auftritt zu einem Drama „P s y c h e" gedacht war. Die Anregung zu diesem Plan empfing Grillparzer wohl durch das Märchen „Amor und Psyche" aus dem „Goldenen Esel" des Apuleius. Psyche, die jüngste Tochter eines reichen Königs „in einem gewissen Lande", ist so schön, daß ihr Ruf über die ganze Erde dringt und sie überall als eine zweite Venus verehrt wird. Kein Mann auf der ganzen Erde wagt um sie anzuhalten. Während ihre Schwestern längst verheiratet sind, harrt sie vergeblich in sehnsüchtiger Trauer auf einen Freier. Da befiehlt die Liebesgöttin, um ihre sterbliche Nebenbuhlerin zu bestrafen, ihrem Sohn Amor, Psyche mit einem scheußlichen Ungeheuer zu verbinden. Der schelmische Knabe verspricht, ihren Auftrag zu erfüllen, aber als er das wunderschöne, unglückliche Mädchen sieht, ergreift ihn lebhaftes Mitleid, und er wird von seinen eigenen Pfeilen verwundet. Er schickt Zephyr, sie zu seiner prachtvollen Wohnung zu tragen, läßt sie dort durch köstliche Speisen und göttliche Musik erquicken und macht sie schließlich zu seiner Gattin. Doch weder er noch seine helfenden Geister zeigen sich je dem Auge der Sterblichen. Sie verrichten unsichtbar ihre Dienste, und er kommt nur des Nachts, um bei ihr zu ruhen. Lange genießt Psyche dieses wunderbare Glück in der Einsamkeit, bis sie sich einmal von ihren bösen, neidi-

schen Schwestern verleiten läßt, das zu tun, was der Gemahl ihr streng verboten hat: während der Nacht ein Licht anzuzünden, um den schlafenden Gott zu sehen. Nun ist ihr Glück mit einem Schlag zerstört: der Gatte weicht von ihr, und sie muß in der ganzen Welt umherirren, ihn zu suchen. Venus stellt ihr noch manche bitterschwere Aufgabe. Doch immer findet sich ein Wesen, das sich ihrer erbarmt und ihr hilft, sodaß sie schließlich durch Zeus' Beschluß in das Reich der Götter aufgenommen und mit ihrem geliebten Gemahl vereinigt wird.

Was mag Grillparzer besonders zu diesem Märchen hingezogen haben? Worin bestand für ihn der besondere Reiz dieser Erzählung? Der Dichter läßt Psyche gleich zu Anfang des Stücks, als sie noch bei ihren Eltern weilt, bisweilen die Stimme des Gottes vernehmen. Manchmal hört sie eine leise Musik, ohne zu wissen, woher und von wem sie kommt. Dann wird ihr Herz von einer unbestimmten Sehnsucht ergriffen.

„Da füllt mit Wehmut sich die bange Brust;
Ein weicher Schauer fließt durch alle Glieder;
Das Herz will los sich reißen, Tränen fließen,
Und vor die Augen drängt sich wunderbar
Ein fremdes Land mit gleitenden Gestalten."

Aber auch auf andere Weise fühlt sie die geheimnisvolle Wirkung eines Gottes: alle Geschöpfe der Erde scheinen ihr mehr als andern Menschen dienen zu wollen. Wo andere vor Hitze und Durst verschmachten, entspringt für sie plötzlich ein sprudelnder Quell, wenn sie einen schönen Vogel nur mit einem Gedanken zu besitzen wünscht, ist er schon in ihre Hand herabgeflogen, um ihr seine Freiheit zu opfern. So dient ihr die ganze Kreatur; und sie weiß doch nicht, wem sie dies alles danken soll.

Wenn Grillparzer diese Motive — entgegen dem Handlungsverlauf des Märchens — schon gleich in den Anfang seines Stücks hineinwebt, darf man wohl annehmen, daß sie ihn besonders zu dem Stoff hinzogen. Die Betrachtung des „Spartakus" zeigte, wie tief in seiner Seele das Bedürfnis steckt, sich von andern Menschen geliebt und geachtet zu wissen. Daß der Held in seiner Hoffnung auf Cornelias Liebe enttäuscht wird, gibt den ent-

scheidenden Anstoß zur Haupthandlung. Der Monolog Psyches schildert einen Zustand der höchsten Erfüllung dieser Liebessehnsucht. Aber diese Erfüllung besteht hier nicht in einem bestimmten Freundschafts- oder Liebesverhältnis — wie im „Spartakus" —, der besondere Reiz liegt gerade darin, daß Psyche nicht weiß, wer ihr so wohltuende Dienste erweist. Sie fühlt deutlich, daß sie geliebt wird, bei jedem Schritt erhält sie neue Zeichen dieser Liebe, aber sie weiß nicht, wem sie dies alles danken soll. Besonders schön kommt diese wunderbare Stimmung im Motiv der geheimnisvollen, leisen Musik zum Ausdruck, die „aus der Entfernung herüberzutönen scheint" und deren Urheber Psychen gleichfalls unbekannt bleibt. Grillparzer ändert auch hier das Märchen in der Richtung ab, daß die Unbestimmtheit und das Geheimnis, die über dem Ganzen liegen, noch um einen Grad erhöht werden. Während im Märchen Cupido zuerst durch seine Diener und bald auch s e l b s t mit Worten zur Geliebten spricht, gibt er sich in dem Grillparzerschen Monolog überhaupt nicht durch Worte zu erkennen. Er spricht mit Psyche nur durch das unbestimmte, unbegriffliche, rein gefühlsmäßige Medium der Musik. Man muß sich hier daran erinnern, daß Grillparzer von der Tonkunst immer eine faszinierende Wirkung empfangen hat, gelegentlich sogar äußert, sie sei der Poesie bei weitem vorzuziehen, und daß ihn während seines ganzen Lebens eine unbefriedigte Leidenschaft zur Musik verfolgte, die seiner dichterischen Tätigkeit manche Stunde entzog.

Noch ein weiterer im Märchen nur angedeuteter Zug wird aufgegriffen und ganz neu gestaltet. Bei Apuleius heißt es, das große Glück Psyches sei zugleich ihr Unglück. Ihre von aller Welt bestaunte, erhabene Schönheit hält die Freier fern, sodaß sie sich in Sehnsucht nach einem Gatten verzehren muß. Auch dies ist, wie die geheimnisvolle Musik, ein Motiv, dessen Reiz gerade in der Unbestimmtheit liegt: Die Sehnsucht nach Liebe überhaupt, nicht nach einem bekannten Manne. Wieder geht Grillparzer noch um einen Grad weiter in die Sphäre des Unbestimmten, noch nicht bewußt Gewordenen: Bei ihm weiß Psyche auch noch nichts vom andern Geschlecht. Deshalb läßt er sie

gerade das Lied von Leda mit dem Schwane singen und dann die Worte sprechen:

„Wie doch dies Lied, das ich kaum halb begreife,
Das Innerste des Herzens mir bewegt.
Der Vater meint, ich soll es nicht mehr singen;
Und gern gehorcht ich ihm, doch unbewußt
Entschlüpft es immer wieder meinen Lippen,
So oft ich mich auch schon darum gescholten."

In ihrer Unschuld begreift Psyche kaum halb, was sie singt, aber ein undeutliches Gefühl wird in ihr rege, eine Ahnung, die sich nicht zur Klarheit emporheben will. Die Sehnsucht nach Liebe ist in ihrer Seele erwacht, ohne daß sie etwas davon weiß.

Schon einmal, in „Irenens Wiederkehr", hatte Grillparzer eine ähnliche Stimmung geschildert: in dem sechzehnjährigen Mädchen, das aus dem unbestimmten Drängen und Pochen seines Herzens die verborgene Sehnsucht nach Liebe erkennt. Aber diese Stelle ist nur darauf angelegt, das Erwachen der sinnlichen Liebe darzustellen. Sobald das Mädchen von sich selbst zu sprechen beginnt, weiß man, was nun folgen muß. Beim Psyche-Monolog liegt der große Reiz gerade im Unausgesprochenen, Geheimnisvollen. Das Sinnliche wird nur leise angedeutet. Eine ganz allgemeine Sehnsucht erfüllt Psyches Herz, und es bleibt ungewiß, ob und wie sich dieses Gefühl zu größerer Klarheit entwickeln wird.

Aber es liegt in diesem Fragment wohl noch ein weit tieferer, symbolischer Gehalt. Psyches noch unberührter Zustand vor dem Erwachen der ersten Liebe kann nicht wie etwa die Stimmung des „Spartakus" als Selbstdarstellung aufgefaßt werden, denn die Zeit von Grillparzers unschuldiger Kindheit liegt viele Jahre zurück, und Amors Gewalt hat ihn schon mehr als einmal berührt. Aber er zeigt in diesem kurzen Stimmungsbild ein Grunderlebnis, das sich in jeder Seele immer wiederholt: Psyche könnte vollkommen glücklich sein. Sie hat alles, was ein Mensch nur wünschen und begehren kann. Sie ist die Tochter eines reichen Königs, ist jung und mit einer unvergleichlichen Schönheit begabt, die ganze Welt betet sie an, alle Wesen der

Natur stehen ihr zu Diensten, Venus selbst beneidet sie, und doch vermag sie nicht vollkommen glücklich zu sein. Sie könnte keinen Wunsch nennen, der ihr nicht sofort in Erfüllung ginge, aber ihre Seele findet dennoch keine Ruhe und keine absolute Befriedigung. Im Faust-Fragment beschreibt Grillparzer diese Stimmung mit eigenen Worten, aber auch hier liegt sie unausgesprochen über der ganzen Szene. Gerade w e i l Psyche so von allen konkreten Wünschen befreit ist, weil sie nichts entbehrt, nach nichts ein Verlangen haben kann, gerade deshalb kommt jene unbestimmte, rätselhafte Sehnsucht über sie. Gerade das „Uebermaß von Freuden" wird ihr zur Last:

„Wenn ich dafür nur jemand danken könnte,
Dem ich dies alles, alles schuldig wäre.
Ich trüge leichter dieses Uebermaß von Freude."

Grillparzer schildert hier eine psychologische Grundtatsache, die er wohl an sich selbst intensiv erlebt haben mag: die ewige Unbefriedigtheit der menschlichen Seele. Das bedeutet gegenüber dem „Spartakus" bereits eine wesentliche Vertiefung. Dort legte der Dichter in jugendlichem Selbstgefühl die Schuld an der Katastrophe ausschließlich in die Umgebung des Helden. Dieser selbst ist das Idealbild eines Menschen, eine starke und große Seele, die in sich den Keim zum höchsten Menschentum trägt. Die Entfaltung dieses Keims wird nur dadurch verhindert, daß die Andern den Höhenflug des Helden nicht mitmachen können oder wollen. Seine Geliebte verleugnet ihn, und die Gefährten vereiteln durch ihre niedrige Gesinnung seine hohen und reinen Pläne. Durch d i e s e Erlebnisse bricht der Held zusammen, nicht durch e i g e n e Schuld. Im Psyche-Monolog ist das Verhältnis umgekehrt. Die Umwelt trägt alles dazu bei, die Heldin glücklich zu machen, aber in deren eigenem Herzen liegt der Keim zum Leiden. Alle äußeren Güter und alle Gunst des Schicksals vermögen ihr nicht Ruhe und stille Zufriedenheit zu geben. Grillparzer hat den Dämon in der eigenen Brust als den gefährlichsten Feind alles Seelenglücks erkannt. Die stolze Selbstsicherheit des Jünglings hat der Selbsterkenntnis des reifenden Mannes Platz gemacht.

Damit beginnt ein Prozeß der Verinnerlichung, der den Fragmenten nach dem „Spartakus" ein völlig neues Gepräge gibt. Fast symbolisch steht am Anfang dieser Wandlung gerade ein Werk, das die Schicksale Psyches zum Gegenstand hat. Schon die antike Behandlung des Stoffs enthält ja neben dem Reizvollen der Erzählung ein reiches seelisches Leben. Das ganze Märchen ist von einer wunderbaren, halb süßen, halb melancholischen Stimmung durchzogen. Immer wieder fließen Tränen der Wehmut, der Sehnsucht, des Heimwehs und des Trennungsschmerzes. Aber darüber hinaus kann Psyches wunderbarer Lebenslauf — wie schon ihr Name andeutet und wie es auch seit dem Altertum stets geschehen ist — als symbolische Darstellung der Freuden und Leiden der menschlichen Seele verstanden werden. Allerdings ist die Erzählung noch von einer durchaus gegenständlichen, „naiven" Psychologie beherrscht: Die Gefühle beziehen sich immer auf reale Objekte und haben ihre Ursache im Geschehen der materiellen Welt. Bei Grillparzer tritt zur Beseeltheit der Stimmung noch hinzu, daß die Darstellung in die Sphäre des „Sentimentalischen" gehoben erscheint. Alle Motive werden von ihrer konkreten Beziehung losgelöst und allein in der Eigengesetzlichkeit des seelischen Lebens begründet. Das Verlangen nach einem Gatten wird zur unbestimmten, unklaren Sehnsucht ohne irgendein Objekt, und wenn im Märchen Neugier und Mißtrauen Psyches Glück untergraben, so ist es bei Grillparzer ein durch keinen äußeren Grund veranlaßtes Gefühl, das ihr die Ruhe zerstört und die Zufriedenheit raubt. Schon in der W a h l des Stoffs zeigt sich also eine Verinnerlichung des Dichters, noch viel deutlicher jedoch in der B e h a n d l u n g. So einseitig wie im Psyche-Fragment hat Grillparzer wohl nur noch in den Skizzen zu seinem „Faust" das Auge ganz auf die seelische Entwicklung seines Helden gerichtet, aber auch in den andern Werken steht von jetzt ab immer das Innenleben der Menschen im Vordergrund. Die äußere Handlung gibt nur den Anstoß, das Drama entfaltet sich im Wesentlichen aus den Charakteranlagen der Personen. Dies ist ja gerade der große Reiz der „Sappho", der „Hero" und anderer Stücke, daß sich in sehr wenigen äußeren Begebenheiten ein unendlicher Reichtum seelischen Geschehens entfaltet.

Das Hervortreten des seelischen Elements zeigt sich schon rein äußerlich: Vor dem Psyche-Monolog lassen sich kaum Spuren einer intensiven Beschäftigung mit dem Charakter einzelner Dramenfiguren feststellen. In den früheren Tagebüchern findet sich eine einzige in diese Richtung weisende Studie, und sie dient nur dem Zweck, Widersprüche im Verhalten einer Person zu beseitigen. Offenbar fehlt noch jede eingehende Vorarbeit über die psychologischen Phänomene, die in einem zur Bearbeitung aufgegriffenen Stoff liegen. Seit 1811 beginnt Grillparzer seine Schaffensweise in dieser Hinsicht grundsätzlich zu ändern. Fortan geht er ganz von der seelischen Entwicklung seines Helden aus, er sucht über sie ins Klare zu kommen, b e v o r er anfängt, ein Drama zu schreiben. Bei „Faust", den „Pazzi" und bei „Friedrich dem Streitbaren" wird die Ausführung durch umfangreiche schriftliche Charakterstudien vorbereitet.

Der künstlerische Wert des Fragments zeigt sich, wenn man den Vergleich mit der angeführten Stelle aus „Irenens Wiederkehr" noch einmal vom ästhetischen Gesichtspunkt aus führt. Im früheren Werk tritt die gedankliche Disposition des Dichters deutlich zu Tage. Das Mädchen schildert zunächst das fröhliche Treiben und Jauchzen der frisch erwachten Natur, dann erinnert es sich an die eigene Kindheit, wo es selbst sich noch mitfreuen konnte, und schließlich kommt es auf seinen jetzigen Zustand zu sprechen, wo die Seele „ein unbekanntes Etwas fühlt", das ihm „die Ruhe entrissen hat". Grillparzer legt hier dem Mädchen einfach seine eigenen Gedanken in den Mund, ohne zu beachten, daß man in dieser schwermütigen Stimmung wohl kaum zunächst das frohe Erwachen der Natur mit begeisterten Worten schildert, um dann die eigene Gemütsverfassung möglichst im Kontrast dazu erscheinen zu lassen. Der allegorisch-gedankliche Stil läßt noch nicht das Menschenherz unmittelbar in seiner eigenen Sprache sprechen. Im Psyche-Monolog ist die dramatische Darstellung sehr viel natürlicher geworden. Das Mädchen reiht seine Gedanken aneinander, es spricht das aus, was einem Menschen einfallen kann, wenn er am Morgen durch den Garten wandelt und so wunderbare Dinge erlebt wie Psyche. Grillparzer wendet hier wieder jene Kunst an, zu der sich die

ersten Ansätze schon in der „Seelengröße“ finden und die in seinen späteren Dramen zu so hoher Vollendung gelangt ist: das leise Andeuten der geheimsten Seelenregungen durch die Art, wie die Personen sprechen, ohne daß sie direkt etwas über ihre Gefühle äußern. Er läßt sie von ganz andern Dingen reden, aber die Worte verraten manches aus ihren Seelentiefen, das ihnen selbst gar nicht zum Bewutsein kommt.

Die Darstellung des noch unschuldigen Mädchens, das schon ein dunkles Verlangen nach Liebe in sich trägt, ist ihm hier bereits überzeugend gelungen. Es fragt sich allerdings, ob er das, was nun folgen mußte, das allmähliche Erwachen der Liebe, auch schon dramatisch wirkungsvoll hätte gestalten können. Vielleicht sah er gerade hier die Schwierigkeit und ließ daher den Plan unvollendet liegen. Später hat er dasselbe Thema in der „Hero“ noch einmal aufgegriffen und mit reifer Meisterschaft dargestellt. Die Situation am Anfang dieses Dramas ist ihrem seelischen Gehalt nach dem Psychemonolog nahe verwandt. Das Motiv der „Leda mit dem Schwan“, die dem Mädchen gegen seinen Willen und trotz des Verbots immer wieder in den Sinn kommt, hat er auffallend ähnlich in den zweiten Akt der „Hero“ hinübergenommen. Das konnte er tun, weil die ganze Stimmung eine sehr ähnliche ist: auch Hero ist ein zartes Mädchen, das noch von keiner Liebe berührt wurde, auch sie führt ein glückliches, vor andern Menschen bevorzugtes Leben und genießt ein unbefangen heiteres Dasein, in das aber schon bisweilen das herannahende Unheil seine Schatten vorauswirft.

Es ist also in erster Linie die wunderbare Stimmungsatmosphäre des Märchens, die Grillparzer zur Dramatisierung lockt. Das hat zur Folge, daß der Plan Fragment bleiben m u ß t e (Grillparzer erwähnt ihn später, im Gegensatz zu allen übrigen Entwürfen dieser Jahre, mit keinem Wort mehr in seinen Tagebüchern), denn die Situation der einsamen Psyche bot zwar eine unvergleichliche Gelegenheit zu intimer Stimmungsschilderung und Gefühlsmalerei, aber wie sollte er die nun folgende Handlung wirkungsvoll dramatisieren? Die rätselhafte Musik, die in der ersten Szene von unbekannter Hand ertönt, wirkt noch sehr stimmungsvoll, aber konnte er Psyche dann lange Zeit hindurch

nur mit unsichtbaren Geistern verkehren lassen, und wie sollte er die Hochzeitsnacht mit dem unsichtbaren Gatten auf die Bühne bringen? Dies alles war kaum so zu gestalten, daß die zarte Melancholie des Märchens nicht durch den nötigen Aufwand an äußeren technischen Mitteln und durch ungewollte Effekte zerstört wurde. Auch Calderon mußte in seinem „Ni amor se libra de amor" am Stoff sehr vieles ändern, obwohl er nur eine leichte Liebes- und Eifersuchtskomödie daraus machte, die noch wesentlich mehr Befrachtung mit Bünentechnik vertrug als das durchsichtig zarte Seelengemälde, das Grillparzer plante.

Auch der Schluß enthielt sehr große Schwierigkeiten: Die langen Wanderungen Psyches auf der Suche nach ihrem Gemahl eignen sich fast nur zur erzählenden, kaum zur dramatischen Darstellung. Wie konnte man aber ohne sie die Wiedervereinigung der beiden Liebenden motivieren? Grillparzer hätte es zwar gewiß näher gelegen, die Handlung überhaupt mit der Trennung schließen und das Glück des armen Mädchens zerstört sein zu lassen. Dies wäre jedoch ein wohl allzu grober Verstoß gegen Sinn und Gehalt des antiken Märchens gewesen. Anderseits konnte ihm aber auch die einfache Lösung Calderons (Psyches Klagen um den Gemahl erregen das Mitleid der Liebesgöttin und bewegen sie dazu, ihr diesen zurückzugeben) nicht genügen, da sie eine Art deus ex machina an Stelle der psychologischen Begründung setzt.

Alle diese Schwierigkeiten mögen dem jungen Grillparzer bald zum Bewußtsein gekommen sein und ihn bewogen haben, den Plan endgültig aufzugeben. Er konnte dies umso eher, als er schon 1810 oder 1811 einen Stoff fand, der die Hauptmotive des Psychedramas — wenn auch in ganz anderer Gestalt — wieder enthielt: die Fortsetzung von Goethes „Faust".

Im Winter 1809/10 las Grillparzer den Goetheschen „Faust" und war nach kurzem Schwanken bald völlig von dem Werk hingerissen. „Der kühne interessante Mann, in dem ich so oft mich selbst wiederfand oder doch wiederzufinden glaubte, setzte meine Phantasie in Flammen." Diese Worte und die Aufzeichnung vom Anfang des Jahres 1812 lassen vermuten, daß Grillparzer unmittelbar unter dem Eindruck der ersten Lektüre den Plan faßte,

eine Fortsetzung zu Goethes Werk zu schreiben. Dies ist nicht der einzige Stoff, den Grillparzer aus der Literatur übernimmt und neu zu gestalten versucht. Durch Händels Oratorium „Samson" läßt er sich zu einer gleichnamigen Tragödie anregen, und in „Heirat aus Rache" wählt er sich zur Dramatisierung eine Novelle von Le Sage. Sehr zahlreich sind aber vor allem seine Umarbeitungsvorschläge für fremde Stücke. Oft notiert er sich sogleich nach der Lektüre einige Gedanken darüber, wie man Fehler beseitigen, tote Stellen beleben oder die Handlung besser motivieren könnte. Das hängt mit seiner Art zusammen, Werke anderer Dichter aufzunehmen. Er beklagt sich in den Tagebüchern wiederholt, daß es ihm unmöglich sei, etwas zu lesen, ohne seine eigenen Ideen und Bilder in das Gelesene hineinzutragen. Sobald seine Phantasie angeregt ist, läßt sie sich nicht mehr in Schranken halten, die Einfälle strömen ihm zu, obwohl er sich auf die Lektüre zu konzentrieren versucht, und bisweilen weiß er am Schluß nicht mehr, welche Motive dem fremden und welche dem eigenen Geist entstammen. Oft tritt diese Eigentätigkeit des Bewußtseins sogar bei historischen Werken ein, in viel höherem Grad jedoch bei Dichtungen, die ihn unmittelbar im Innersten berühren. So ist es nicht verwunderlich, daß sich beim Lesen von Goethes Faust die in ihm emporsteigenden Bilder und Gedanken zum Plan einer Fortsetzung zusammenschließen und daß sich dabei der Stoff in seiner gegebenen Form mit neu hinzukommenden Motiven lebendig durchdringt. Er wollte die wesentlichen Charakterzüge des Helden, wie er sie zu erkennen glaubte, festhalten, der Handlung aber eine ganz andere Weiterentwicklung geben als Goethe. So schuf er eine neue Gestalt hinzu: einen Jüngling, dem Faust nach dem Erlebnis mit Gretchen begegnen und mit dem er enge Freundschaft schließen sollte. Er ist der Psyche sehr nahe verwandt und trägt, wie diese, manche dem Dichter selbst entliehenen Züge. In der ersten Aufzeichnung zu dem Plan heißt es: „Meines Wissens hat noch niemand einen jungen Menschen beim Erwachen der Leidenschaft geschildert. Er müßte gemalt werden, wie er Tag und Nacht von üppigen Bildern umlagert ist, wie er glühend eine gewisse Gelegenheit sucht, und wenn sie kommt, nicht etwa

bloß zu scheu ist, sie zu benützen, sondern nicht einmal merkt, daß sie da ist. Ich kann mir sehr wohl denken, daß ... er nicht einmal die Person, in die er verliebt ist, auf der Gasse wiedererkennt. Denn wir lieben in der Zeit nur das Bild, das unsere Phantasie malt ... Ich hörte einmal von jemand sagen (oder war ich es selbst?), er sei verliebt, er wisse aber noch nicht, in wen. Ich habe nie etwas gehört, was wahrer und den Jüngling charakterisierender wäre."

Die Stelle ist besonders bezeichnend für das Wesen von Grillparzers Dichten. Die völlige Abkehr vom Handlungsdrama und die Hinwendung zur verinnerlichten Auffassung seiner Charaktere, wie sie im „Spartakus" beginnt und in der „Psyche" schon einen gewissen Höhepunkt ereicht, läßt sich hier aus seinen eigenen Ausführungen belegen. Er erwähnt von seinem Helden so gut wie keine äußeren Tatsachen, sein Augenmerk ist einzig und allein auf die seelische Entwicklung gerichtet. Der Zustand, den er beschreibt, ist übrigens fast genau der gleiche, den er im Psyche-Monolog dichterisch dargestellt hatte: das Erfülltsein von einem unbekannten, auf kein äußeres Objekt gerichteten Gefühl, das Aufgehen in einer melancholischen Stimmung, die ganz ohne sichtbaren Anlaß die Seele überkommt.

Ueber die Gestalt Fausts ist in der erwähnten Aufzeichnung nichts gesagt. Auch einer kurzen Szene aus dem Jahr 1813 ist nur sehr wenig zu entnehmen, doch findet sich in den Tagebüchern aus viel späterer Zeit (1822) eine knappe Darstellung des ganzen Plans: Der Held versucht nach der Gretchen-Katastrophe sein Glück in einem stillen, häuslichen Dasein, in der Liebe und dem Vertrauen der Menschen zu finden; Mephistopheles verhilft ihm zu all dem, aber dennoch kann er nicht glücklich werden. Er genießt alle Freuden des gesellschaftlichen Lebens, findet die Zuneigung eines jungen Mädchens („Gretchen ähnlich von Gestalt und einfacher Güte") und greift begierig nach dem Glück, das sich ihm darzubieten scheint, aber „das Bewußtsein seiner vorausgegangenen Handlungen, seiner früheren Verworfenheit" läßt ihn nirgends Befriedigung finden. Er verzweifelt schließlich an seiner eigenen Unfähigkeit, sich des

Glückes wirklich zu freuen, und ruft den Teufel herbei, noch ehe der Pakt abgelaufen ist, um mit ihm die Höllenfahrt anzutreten und so sein quälendes Schuldbewußtsein loszuwerden.

Der Kern dieser Handlung erinnert ganz deutlich an das zweite Motiv des Psyche-Monologs: Hier wie dort wird ein Mensch dargestellt, der alle äußeren Voraussetzungen zum Glück in reichem Maß besitzt und doch nicht die wahre Befriedigung erlangen kann, weil die Seele in sich selbst den Keim zu Leid und Trauer trägt. Dieses Gefühl hat in beiden Fällen ein sehr verschiedenes Antlitz: bei Psyche ist es eine zarte Wehmut und Sehnsucht, die schon auf das kommende Liebeserlebnis vorausweisen, bei Faust stammt es aus der eigenen Vergangenheit und ist die Folge eines mit Verbrechen überladenen Lebens. Aber die Verinnerlichung und Vertiefung der Psychologie ist in beiden Werken dieselbe.

Der Faust-Plan ist auch deshalb interessant, weil er ein typisches Beispiel dafür gibt, wie Grillparzer fremde Dichtungen aufnahm. Er spricht zwar in der schon angeführten Tagebuchstelle von „dem kühnen, interessanten Mann, in dem ich so oft mich selbst wiederfand", aber er setzt dann schon mit richtigem Gefühl hinzu: „oder doch wiederzufinden g l a u b t e". In der Tat läßt die geplante Fortsetzung unschwer erkennen, daß sich ihm die Gestalt des Goetheschen Faust sofort durch die Tätigkeit der eigenen Phantasie verwischte. Er fand in ihm einige Züge seiner eigenen Seele wieder, und diese wurden in seiner Vorstellung gleich so mächtig, daß sie alles Uebrige verdunkelten. Die mit dem eigenen Innern verwandten Eigenschaften an Faust waren wohl vor allem: die ewige Unrast, das Unbehagen, das den Helden durch alle Situationen seines Lebens begleitet. Aber Grillparzer übersieht völlig — was natürlich vor dem Erscheinen des zweiten Teils noch näher lag als heute —, daß bei seinem Vorbild dieser Hang zum Unfrieden ganz anders gewertet wird, als er selbst es tut: bei Goethe besteht der höchste Stolz und das höchste Verdienst des Helden darin, daß er in keinem Genuß sich ganz verlieren kann, daß er immer weiterdrängt zu neuem Wirken, ja seine Wette verloren hätte, wenn er sich jemals „beruhigt auf ein Faulbett legen" wollte. Bei Grill-

parzer dagegen ist es gerade diese Beruhigung („Selbstbegrenzung und Seelenfrieden"), die der Unglückliche als das höchste Gut sucht und doch nicht finden kann. Bei Goethe ist der letzte Trieb der nach Erkenntnis, das Leben wird nur „durchgestürmt", um es in allen seinen Höhen und Tiefen kennen zu lernen; Grillparzers Faust hat den Erkenntnisdrang aufgegeben, er will sich dem Leben in seiner engen Begrenztheit hingeben, seine Seele verlangt nichts mehr als ein trauliches Heim und eine glückliche Familie um sich. In seinem Innern brennt nicht mehr die nie erlöschende Flamme des „ewig strebend sich Bemühens", da flackert nur noch die unruhige Lohe des schlechten Gewissens. Deshalb gibt es für ihn keine Erlösung. Goethes Faust wird zu Beginn des zweiten Teils von dem schwer auf ihm lastenden Schuldbewußtsein durch die Hilfe liebreicher Geister befreit, damit er zu neuem Leben erwachen kann. Bei Grillparzer bleibt die Seele befangen im düstern Gefühl ihrer Schuld, sie kann sich nicht erheben über den Vorwurf der inneren Stimme: die ihr sagt: Du bist ein Verbrecher, du bist nicht würdig, unter andern, unbefleckten Menschen einherzugehen; je mehr ihm von allen Seiten Verehrung und Liebe entgegengebracht wird, desto tiefer fühlt er den eigenen Unwert, bis er schließlich durch seine Verzweiflung zum letzten, schweren Schritt getrieben wird.

Auch die kleine ausgeführte Szene aus dem Jahr 1813 ist für Grillparzers Art, fremde Dichtungen aufzunehmen und umzuschaffen, sehr bezeichnend. Die Gestalt des Mephistopheles steht seinem Innern ziemlich fern, deshalb kann er aber gerade sie in kongenialer Weise nachzeichnen; es drängen sich ihm beim Dichten nicht die Züge des eigenen Wesens auf, wodurch der ursprüngliche Charakter der Figur verdeckt würde. Die drastische, kräftige Sprache des Teufels, seine zynische Ironie über den idealistischen Faust, der in allen Himmeln schwebt und doch die Erdenlust nicht entbehren kann, seine kurzen, pointierten Bemerkungen am Schluß einer Szene, dies alles ist so echt nachgedichtet, daß man meinen könnte, Goethes Mephisto leibhaftig vor sich zu haben. Bei Faust dagegen mengt sich die eigene Phantasietätigkeit des Dichters ein, eben weil er sich so innig mit diesem „kühnen, interessanten Manne" verwandt fühlt. Wir

finden in seinen Worten keine Spur des dämonischen Willens zu Leben und Erleben, zu Tun und Leiden, der die Goethesche Gestalt auszeichnet, sondern einen innerlich Gebrochenen, der wehmütig an die vergangene Zeit der Reinheit und Unschuld zurückdenkt, der sich in dumpfem, traurigem Grübeln über seine eigene Verworfenheit verliert.

Daß das Faustfragment viel von Grillparzers eigenstem innerem Leben enthält, geht besonders klar aus einer Betrachtung der frühen Tagebücher hervor; eine seiner ersten und zugleich umfangreichsten Aufzeichnungen beginnt er mit den Worten: „Bin ich ein guter Mensch oder nicht?", und die Antwort darauf ist eine einzige große Selbstverdammung. Er beschuldigt sich des Hangs zur Hinterlistigkeit, zur Lüge, zur Eifersucht, zur Wollust usw. Seine guten Charakterzüge versucht er aus purem Egoismus zu erklären. Ein andermal sagt er: „Alles was ich bisher geschrieben, ist erlogen und bloß in der Absicht geschrieben, damit es einst jemand lesen und mich daraus günstig beurteilen möge."

Im Faust-Plan mag auch schon eine leise Vorahnung des eigenen seelischen Lebensschicksals mitschwingen. Es ist vielleicht kein bloßer Zufall, daß er sich gerade im Frühling 1822 wieder an das früher entworfene Werk erinnert und erstmalig den ganzen Plan zu Papier bringt: Anderthalb Jahre vorher hatte er Kathi Fröhlich kennengelernt. Eine kurze Zeit reinen Liebesglücks war den Beiden beschieden gewesen, bald aber hatten sich Mißverständnisse und Unstimmigkeiten eingestellt. „Alle Welt erwartete eine baldige Heirat, Grillparzer und Kathi wünschten sie beide. Keinerlei Bedenken, weder gesellschaftlicher noch wirtschaftlicher Art sprach dagegen. Die Verlobung wurde öffentlich bekannt gemacht. Die Vorbereitungen für die häusliche Einrichtung waren schon geschehen . . . dennoch kam die Ehe nicht zustande."

Die Gründe für das Auseinandergehen der beiden Liebenden sind zu vielschichtig und unaufgeklärt, als daß hier im einzelnen darauf eingegangen werden könnte, aber dies steht fest, daß Grillparzer in seinem Verhältnis zu Kathi bald schmerzlich erleben mußte, wie unfähig er selbst sei, in der Verbindung mit

einem andern Menschen aufzugehen und glücklich zu sein. Damals mag er mit einem Schauder vorausgefühlt haben, daß ihn diese Eigenheit seines Wesens durch das ganze Leben verfolgen und ihm manche Qualen bereiten werde. Vielleicht stieg aus diesem Schauder heraus der Gedanke an seinen Faust-Plan wieder in ihm empor. Es ist ja ergreifend zu sehen, wie genau seine Beschreibung von Fausts Leben auf die eigene seelische Biographie zutrifft: wenige glückliche Stunden ausgenommen, hat er niemals den Segen eines wirklichen „Seelenfriedens" erlebt. Als ihm im fortschreitenden Alter immer seltener die dichterische Inspiration kam, mußte er in allen möglichen Zerstreuungen die Erlösung von seiner ewigen Unrast suchen. Aber wenn er zu diesem Zweck auch noch so weite Reisen unternahm, immer folgte ihm wie ein Schatten das Gespenst der Friedlosigkeit nach. Eindrücklich spricht sich diese Stimmung in einem Gedicht aus, das im Sept. 1843 in Konstantinopel entstanden ist.

Noch in einer andern Gestalt hat Grillparzer dieses hypochondrische Grübeln über die eigene Unzulänglichkeit gezeichnet: Vom Jahre 1812 an trug er sich mit dem Gedanken eines Trauerspiels „Die Pazzi". In der Geschichte von Francesco Pazzis Verschwörung und der Ermordung Giuliano dei Medicis bot sich ihm einmal ein Stoff dar, an dem er kaum etwas zu ändern brauchte, der ihm schon in seiner überlieferten Gestalt alle Motive für ein lebenskräftiges Drama an die Hand gab: Zwischen den beiden Häusern der Medici und der Pazzi besteht eine alte Feindschaft. Der blühende Aufstieg der Medici und politische Mißerfolge Francesco Pazzis vertiefen den Gegensatz immer mehr. Als sich zum Neid noch die Eifersucht gesellt, erreicht die Krise ihren Höhepunkt. Pazzi und Giuliano Medici werden in der Liebe Nebenbuhler, und auch hier siegt der überall vom Glück begünstigte Herzog über seinen leidenschaftlich verliebten Gegner. Dieser beschließt, sich für alles zugleich zu rächen und die beiden Brüder Giuliano und Lorenzo dei Medici aus dem Weg zu räumen. Er zettelt eine Verschwörung an und ermordet Giuliano, während Lorenzo mit dem Leben davonkommt.

Die Historiker schildern den Charakter der beiden Rivalen auch im Einzelnen. Grillparzer konnte fast alle Züge für den Helden seines Dramas einfach den Quellen entnehmen. Wie sehr ihn die Gestalt Francesco Pazzis faszinierte und beschäftigte, zeigt die ausführliche Charakteristik, die er von ihm entwirft und die er sechs Jahre später noch durch eine kurze Notiz ergänzt. Francescos hervorstechendster Wesenszug ist der Neid gegen seinen Kameraden Lorenzo, dem alles Glück ohne Anstrengung in den Schoß fällt, der schon als Knabe dem Pazzi stets den Rang abläuft. Dieser sieht sich immer von dem hellen, heiteren Lorenzo übertroffen, in der Politik, in der Gunst der Bürger, im Ruhm des Kampfes und schließlich auch noch in der Liebe. Immer wieder sucht er die Gelegenheit, über seinen Nebenbuhler zu triumphieren, und immer wieder muß er erleben, daß diesem der Erfolg beschieden ist, während er selbst trotz aller Bemühungen nichts erreicht. Durch das ständig erneuerte Bewußtsein seiner eigenen Unfähigkeit, durch das quälende Gefühl seines Unwerts steigert sich sein Neid zur Weißglut. „Bei heftigen Naturen, die sich im Innern jeder niederen Leidenschaft schämen, nimmt der Neid bald das Gewand des Hasses an." Daß Lorenzo schließlich auch noch die heimliche Geliebte seines Jugendfreundes für sich gewinnt, gibt, auch nach Grillparzers Plan, den Ausschlag für den Entschluß zur Ermordung des Herzogs.

Auch Francesco Pazzi ist ein Charakter, der den Keim zu Unglück und Untergang in der eigenen Brust trägt. Im Gegensatz zu Faust liegt aber hier der Grund zur Verbitterung und seelischen Selbstvernichtung nicht in einer früheren Verschuldung und im drückenden Gewissen, sondern im Bewußtsein der angeborenen Minderwertigkeit. Pazzi fühlt, daß ihm das Schicksal schon zur Stunde der Geburt abhold war und daß ihn ein mißgünstiger Stern durch sein ganzes Leben begleitet. Innerlich bäumt er sich dagegen auf und verzehrt den Rest seines Seelenfriedens in ohnmächtigem, selbstzerstörerischem Grübeln. Sein Unwille über die eigene Unzulänglichkeit sucht sich ein äußeres Objet und findet es in dem Menschen seiner Umgebung, der am hellsten von der Sonne des Glücks bestrahlt wird,

dem das Schicksal alles zuspielt, was es ihm selbst vorenthält. Der Haß entspringt hier nicht aus einem berechtigten moralischen Grund (wie noch im „Spartakus“ und schon gar im „Robert“ oder in der „Lukretia Creinwill“), sondern aus Pazzis düsterem Charakter, aus seinen hypochondrischen Anlagen.

Man fühlt, daß Grillparzer mit dem Herzen oder wenigstens mit seinem psychologischen Interesse eher auf der Seite des Mörders als auf der des Ermordeten steht. Im ausgeführten Teil schildert er die Bürger von Florenz recht drastisch als eine unvernünftige, eingebildete und dabei kritiklose Menge. Ein Einziger, der Diener Marko, zeigt durch seine witzigen, sarkastischen Bemerkungen, daß er über das niedrige Niveau des Volkshaufens hervorragt, und gerade er ist ein Anhänger des Pazzi. Er teilt die allgemeine Begeisterung für den Herzog nicht, sondern lächelt über das leidenschaftliche Treiben seiner Mitbürger und macht bisweilen spöttische Glossen dazu. Die Andern aber ergeben sich ohne jedes eigene Urteil der Führung des Medici und verfallen seinen demagogischen Kunstgriffen. Sogar den Edelleuten braucht der Herzog nur zu winken, und schon haben sie für nichts anderes mehr ein Ohr. So erhält die oppositionelle Haltung Pazzis ein gewisses Recht und seine persönliche Feindschaft durch die Verbindung mit einem politischen Gedanken mehr Gewicht: Er empfindet es als seine Pflicht, Florenz vor der willkürlichen Tyrannei eines Einzelnen zu schützen. Auch tun die Bürger ihr Möglichstes, um seine, wie sie glauben, ohnmächtige Wut noch mehr zu reizen. Aus reiner Schadenfreude lassen sie in Gegenwart des eifersüchtigen Pazzi besonders laut Lorenzo hochleben. Auch das Verhalten der Edelleute trägt das Seinige dazu bei, ihn noch tiefer zu kränken. Während sie dem leisesten Wink des Herzogs sofort bereitwillig Folge leisten, haben sie für Pazzi gewöhnlich keine Zeit übrig oder überhören geflissentlich seinen Ruf.

In der Tragödie Francesco Pazzis sind also äußere und innere Motive miteinander verknüpft: Schon sein Charakter allein muß den Helden mit Notwendigkeit ins Unglück stürzen, aber auch das Schicksal trägt dazu bei, ihn immer mehr zu verbittern und die Katastrophe immer unausweichlicher zu machen.

Das Pazzi-Drama, wie Grillparzer es plante, enthält in veränderter Form die Grundmotive sowohl des „Faust“ als auch des „Spartakus“: Die Unrast im eigenen Innern und die Anklage gegen die Außenwelt. Es ist aufschlußreich, gerade das letztere Fragment zum Vergleich heranzuziehen, der ja schon deshalb naheliegt, weil beide Pläne den Aufstand eines unterdrückten Menschen gegen seinen rechtmäßigen Herrn behandeln. Francesco Pazzi ist wie Spartakus ein die Menge weit überragender Held und gewaltiger Krieger. Auch er verachtet die Gemeinheit und Niedrigkeit seiner Umgebung, und an der Stelle seines Monologs, wo er sich an das verlorene Jugendleben erinnert, klingen ganz ähnliche Töne an wie in den Worten des Greises und Publipors über ihren jungen Freund. Auch Pazzi spricht von einer seligen Zeit, wo „ich in heiligen Mitternächten Riesengestalten künftiger Taten vor meine Seele zauberte. Aber in ihm sind alle diese Gefühle, wenn wir ihn kennen lernen, schon längst verdüstert; die leuchtende Welt der Ideale, die Spartakus bei seinem Auftreten noch kraftvoll durchglüht, ist bei ihm schon verglommen. Francesco ist nur die Ruine eines Menschen, wie er uns im früheren Fragment noch im Glanz voller Jugendfrische entgegentritt.

Die veränderte Haltung des Dichters zeigt sich auch darin, wie verschieden er den Untergang der beiden Helden motiviert. Im „Spartakus“ war der Grund der Katastrophe die Enttäuschung über die Unzulänglichkeit der Andern. Bei Pazzi ist es gerade die Ueberlegenheit eines Anderen, die sein ganzes Leben zerstört. Jener konnte es nicht ertragen, daß seine überspannten Erwartungen von den Mitmenschen nicht erfüllt wurden, dieser zerbricht innerlich daran, daß sein Jugendfreund ihn übertrifft und überall in den Schatten stellt. Auch in ihm erlischt die Flamme der idealistischen Begeisterung, aber nicht aus Mangel an Nahrung wie bei Spartakus, sondern weil eine noch grössere Flamme sie verdunkelt und schließlich ganz erstickt.

In anderer Hinsicht ist Pazzi das genaue Gegenbild Psyches: hier das wunschlose Mädchen, dem alles in den Schoß fällt, bevor es noch den Mund zu einer Bitte öffnet, dort der stürmisch Begehrende, nach dem Höchsten Strebende, dem die

Gewährung seiner Wünsche immer wieder versagt wird. Die Wirkung der so verschiedenen Schicksale auf das Gemüt der Beiden ist allerdings ähnlicher, als es zunächst scheint. Psyche kann die Ueberfülle von Glücksgütern ebensowenig ertragen wie Francesco sein fortwährendes Mißgeschick. Beide vernichten ihren Seelenfrieden, er in bitterem Grimm und ohnmächtiger Wut, sie in zehrender, weicher Sehnsucht.

Die Erscheinung, von der anläßlich der „Seelengröße" gesprochen wurde, ist auch hier zu beobachten: Zwei Dramen, in denen die entgegengesetzten Auffassungen desselben Problems zur Darstellung kommen sollen, beschäftigen den Dichter fast zur gleichen Zeit. Das deutet wieder auf sein intensives Verhältnis zu der im Zentrum stehenden Frage, in diesem Fall auf ein gesteigertes subjektives Empfinden gegenüber allen „Schickungen" des Lebens. Im ersten Werk malt er sich das ideale Wunschbild eines paradiesischen Glückszustandes vor die Seele, im zweiten zeichnet er bald darauf die schmerzlich erlebte Wirklichkeit mit umso dunkleren Farben. Die beiden Fragmente ergänzen sich, psychologisch gesehen, denn die bitteren Enttäuschungen der realen Welt kann Grillparzer gerade deshalb besonders ergreifend gestalten, weil er auch fähig ist, sich in ein Wunderreich hineinzuträumen, in dem alle Hoffnungen erfüllt und alle Sehnsüchte gestillt werden. So zeigt er in den beiden Gestalten die zwei Seiten, zwischen denen sich das Pendel seines seelischen Lebens ständig hin und her bewegt: Die immer wieder in ihm aufkeimende Hoffnung auf Erfüllung seiner tiefsten Lebensträume und die trostlos-bittere Enttäuschung seiner Erwartungen. Später bleibt das Pendel allerdings meist auf dieser Seite stehen: er fühlt sich immer mehr als Ausgestoßener und vom Schicksal Mißhandelter. Am ergreifendsten kommt dies im „Bruderzwist in Habsburg" zur Geltung. Er behandelt ja — wie vor ihm eine ganze Reihe fragmentarisch gebliebener Pläne — ein ähnliches Thema wie „Die Pazzi", wobei aber der Herrscher selbst, nicht mehr der Revolutionär, die Rolle des Einsamen und Verkannten innehat und die Stimmung mehr durch die Resignation des Alters als durch das Ungestüm der seelischen Jugendkämpfe ihre Färbung erhält.

An den ausgeführten Szenen ist der hohe künstlerische Wert hervorzuheben. Es findet sich in dem allerdings ziemlich kurzen Fragment keine tote Stelle. Die von Grillparzer immer wieder angewandte Technik, die Hauptpersonen schon vor ihrem ersten Auftreten durch Nebenfiguren charakterisieren zu lassen, gibt ihm hier — ähnlich wie im „Spartakus" — Gelegenheit zur Entfaltung eines reichen dramatischen Lebens. Ein paar Bürger treten auf, die sich in bunter Wechselrede sehr geschwätzig unterhalten. Jeder spricht von seinem beschränkten Standpunkt aus, sieht überall das, was ihn persönlich angeht, und jeder hat auch seine eigene Ausdrucksweise. Nirgends entsteht — wie im „Robert" — der Eindruck, daß sich die Absicht des Dichters allzu offenkundig zeige. Ueber die wahrscheinliche Entwicklung der Handlung erfährt man so gut wie nichts, und doch ist man auf das Auftreten des Herzogs und seines Rivalen vorbereitet und erwartet mit Spannung den Ausgang des Feldzugs, von dem die Florentiner eben zurückkehren. Der Dichter gibt nicht mehr — wie im „Spartakus" — zu Beginn eine langatmige Charakteristik der Helden, er zeichnet die beiden Hauptgestalten nur indirekt, indem er einige Bürger Erlebnisse mit den hohen Herren erzählen läßt und besonders schön dadurch, daß er den Anhängern Lorenzos den einsilbigen Marko gegenüberstellt, der sich mit seiner sarkastischen Verachtung der gemeinen Menge und seinem giftigen Spott nicht nur als Anhänger, sondern auch als verkleinertes Ebenbild Pazzis erweist.

In den Jugendfragmenten kommen wiederholt kleine Volksszenen vor. Doch hat Grillparzer diese Seite seiner Dramatik später kaum weiter ausgebildet. Das ist zu bedauern, denn das Pazzi-Fragment zeigt vielversprechende Ansätze zu der Technik, kleine Einzelszenen und Nebenpersonen so in das Stück einzuschalten, daß sie nichts an individueller Zeichnung und Charakterisierung vermissen lassen und dennoch auf die Haupthandlung Bezug haben und sie weiterführen.

Etwa zur selben Zeit wie der Pazzi-Stoff (Herbst 1812) taucht in Grillparzers Gedankenwelt ein anderer Plan auf, der sehr viel schneller wieder in Vergessenheit versinkt. Nur noch einmal kommt der Dichter drei Jahre später auf ihn zurück,

dann finden sich von ihm keine äußeren Spuren mehr. Es handelt sich wieder um ein antikes Motiv, die Geschichte von der megarischen Königstochter Scylla. Sie liebt den gefährlichsten Feind ihres Vaters Nisos, den Kreterkönig Minos, der die Stadt belagert. Nach schweren seelischen Kämpfen zwischen ihrer Kindespflicht und ihrer Leidenschaft beschließt sie, den Vater preiszugeben, um die Liebe des fremden Herrschers zu gewinnen. Auf den Rat ihrer Amme raubt sie die purpurnen Haare des Vaters und bringt sie ins kretische Lager hinüber. Dadurch ist der Stadt ihr magischer Schutz genommen, und der Feind kann die Mauern erstürmen. Aber Scylla hat von ihrem Verrat keinen Gewinn. Als Minos vernimmt, wer sie ist, stößt er sie mit Abscheu von sich, und in der Verzweiflung gibt sie sich selbst den Tod.

Die wenigen Anfangsverse, die Grillparzer zu diesem Stück geschrieben hat, lassen keine weitgehenden Schlüsse auf die Gesamtanlage des geplanten Werks zu. Vielleicht war der Aufbau auch noch gar nicht bis ins Einzelne durchdacht, denn die Personenverzeichnisse scheinen unvollständig zu sein.

Interessant ist aber schon die Wahl des Stoffs. Die Handlung ist auf einem Motiv aufgebaut, das in den Werken in mannigfaltigen Variationen wiederkehrt, dem Kampf zwischen Neigung und Pflicht. Mehrmals treffen wir genau dieselbe Situation an, in der sich Scylla befindet: schon Cornelia liebte gerade den späteren Gegner ihres Vaters, und in der „Ahnfrau" wird Berta zwischen ihrem Vater und dessen Feind, der zugleich ihr eigener Bräutigam ist, hin- und hergerissen. In allererster Linie aber ist an das Schicksal der Medea in den „Argonauten" zu erinnern: Das unglückliche Mädchen wird von einer wilden Liebe zu dem Fremden erfaßt, den ihr Vater als einen Eindringling ermorden möchte. Sie entschließt sich zuerst, den Geliebten zugunsten ihrer Angehörigen aufzugeben, wird aber dann durch das Schicksal doch so geführt, daß sie den Vater verlassen und seinem Feinde folgen muß und will.

Etwas anders ist die Gruppierung der Personen in der „Hero" und der „Jüdin von Toledo". Aber in beiden Dramen handelt es sich doch im Grund um ein innerlich verwandtes Geschehen:

Grillparzer schildert das Aufkeimen einer Neigung, die den Gesetzen der Welt widerspricht, sich deshalb zunächst verborgen hält, dann aber plötzlich mit umso größerer Gewalt entfesselt wird und die Liebenden ins Verderben stürzt.

Zur „Scylla" hat Grillparzer nur zwei ganz kurze Skizzen entworfen. Die erste zeigt dieselbe Personengruppe wie die entsprechenden Szenen des „Spartakus" und der „Ahnfrau": das liebende Mädchen und die alte Begleiterin, die über die unrechtmäßige Liebe ihrer jungen Herrin entsetzt ist und sich vergeblich bemüht, sie auf den Weg der Vernunft zu bringen. Von großer Wirkung ist trotz der Kürze dieser Szenen die Art, wie Scylla die Vorstellungen der Alten aufnimmt. Sie versucht nicht mehr, wie Cornelia, die Gründe Mirtos durch ihre Gegengründe zu widerlegen, während der ganzen langen Rede verharrt sie in Schweigen. Als hätte sie nichts gehört, fährt sie plötzlich freudig erregt auf und unterbricht die empörte Alte mit den Worten: „Ist dies nicht sein Schritt?"

Aus dem zweiten Bruchstück geht hervor, daß auch ein Chor auftreten und lyrische Einlagen in gereimten, rhythmisch bewegten Versen bringen sollte. Dies ist das einzige Beispiel für die Verwendung eines Chors im Sinne der antiken Tragödie in Grillparzers dramatischem Schaffen. Auch in der zweiten Periode seines Dichtens ahnt er also gelegentlich noch fremde Formen nach, die sich später als seinem persönlichen Stil nicht gemäß erweisen.

Ein anderes Jugendfragment scheint auf den ersten Blick keine tiefen persönlichen Konflikte Grillparzers zu enthalten und mit den spielerisch nachahmenden Entwürfen der ersten Periode (etwa mit dem „Zauberwald") in eine Reihe zu gehören: Die Tragödie „D r a h o m i r a". Von ihr sind siebzehn Bruchstücke und Entwürfe vorhanden, die Sauer in drei Gruppen einteilt und den Jahren 1812, 1814/15 und 1815/16 zuordnet. Aeusserlich ist das Werk deutlich von verschiedenen literarischen Vorbildern bestimmt. Sauer verweist auf Goethes „Faust", Zacharias Werner, Brentano und die Wiener Volksbühne. Die ganze Welt der Romantik taucht vor uns auf: das Stück beginnt auf der Heide, bei „Nacht, Sturm und Donner". Drahomira tritt auf,

„schwarz gekleidet, mit bloßen Füßen, ihr aufgelöstes Haar flattert im Winde". Wie Faust steht sie in magischer Verbindung mit Geistern, die sie sich durch einen Pakt dienstbar gemacht hat. Das alte Heidentum wird gepriesen, die Menschen erscheinen im Zustand der Naturverbundenheit, der noch ungeschwächten Triebe und ungehemmten Leidenschaften. Alles dies sind typisch romantische Motive.

Grillparzer hatte in den zwanziger Jahren die Absicht, das Stück für Beethoven als Operntext zu bearbeiten. Diese Tatsache und die Zauber- und Hexenatmosphäre des ganzen Stoffs könnten den Vergleich mit der „Melusine" nahelegen, die in bühnenmäßigen Effekten, im bunten Spiel von Nixen, Feen und anderen guten und bösen Geistern nicht weit hinter der Zauberflöte zurückbleibt, deren Gehalt und seelische Tiefe sich jedoch nicht mit Grillparzers übrigen Werken auf eine Stufe stellen lassen. Daß die „Drahomira" einer ganz anderen Welt angehören sollte als dieses spielerisch-heitere Opernlibretto, zeigt eine Bemerkung des Dichters über seinen für Beethoven geplanten Text: „Der eine (Stoff) bewegte sich in dem Gebiete der gesteigertsten Leidenschaft. Aber nebst dem, daß ich keine Sängerin wußte, die der Hauptrolle gewachsen wäre, wollte ich auch nicht Beethoven Anlaß geben, den äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend dalagen, durch einen halbdiabolischen Stoff verleitet, noch näherzutreten."

Der Stoff des Fragments rechtfertigt diese Befürchtungen durchaus: Drahomira ist eine wütende Verfechterin des alten Heidentums gegenüber dem eindringenden Christenglauben. Sie herrscht in Prag, nachdem ihr Gatte, unter ihrer eigenen Mitwirkung, ermordet worden ist. Von ihren beiden Söhnen hat sich der eine, Wenzel, zum Christentum bekehrt. Ihn setzen die Anhänger des neuen Glaubens an Stelle seiner Mutter auf den Thron. Drahomira wird aus Prag verstoßen und lebt lange Jahre in der Verbannung. Schließlich kehrt sie zurück und nimmt blutige Rache: sie überredet ihren zweiten, heidnisch gebliebenen Sohn Boleslav, den Bruder umzubringen. Nachdem die schaurige Tat vollbracht ist, wird sie samt ihrem Gespann und Wagen von der Erde verschlungen.

Was gedachte Grillparzer aus diesem Stoff zu machen? Ein Personenverzeichnis zu den einzelnen Szenen, das bis in den vierten Akt hineinreicht, macht leider fast keine Angaben über den Inhalt. Man kann ihm nur entnehmen, daß Grillparzer die Rivalität der beiden Brüder durch einen Liebeskonflikt verstärken wollte. Er hätte ein Mädchen Elisa eingeführt, das im dritten Akt mit Wenzel verlobt wird. Vorher ist sie verschiedene Male mit Boleslav, dem jüngeren Bruder, zusammengekommen, und dieser tritt unmittelbar nach der Verlobung auf, „Rechenschaft fordernd". Das deutet wohl auf ein Eifersuchtsdrama zwischen den beiden Brüdern hin, durch das der Mord noch besser motiviert werden sollte.

Das Motiv der feindlichen Brüder erinnert auf den ersten Blick an das Pazzi-Fragment, das auch im Einzelnen viele parallele Züge aufweist. Wichtig ist vor allem, daß Grillparzer sich in beiden Werken weit mehr für den düstern, verbitterten Charakter des Mörders interessiert als für den des glücklichen Herrschers. Dieser dient nur als helle Kontrastfigur, neben der die Gestalt des Unglücklichen noch dunkler erscheinen soll. Daher mag es kommen, daß der ältere Bruder Wenzel in den ausgeführten Szenen überhaupt nicht auftritt, während vom jüngeren eine ganze Reihe kurzer Monologe aufgezeichnet ist. Die meisten charakterisieren ihn als überschwenglichen Naturschwärmer, der das Wogen der Flüsse, das Rauschen des Waldes und das Leuchten der Sonne mit offenen, entzückten Sinnen genießt. Ein einziges kleines Fragment deutet schon auf das kommende Unheil hin. Es zeigt den Königssohn in einem verfinsterten Gemütszustand: er denkt mit Wehmut an die Zeiten zurück, wo er noch als unschuldiger Knabe das Land durchzog und seine Schafe hütete. Damals wußte er noch nicht, daß er aus fürstlichem Geschlecht stamme und Anspruch auf einen Thron besitze. Seitdem er es erfahren, ist seine Ruhe dahin, sein heiterer Sinn zerstört. Er kann den Gedanken an die Herrschaft nicht los werden; ewig verfolgt ihn die Gier nach Ruhm und königlicher Macht. Das also, was ihn beseligen sollte, das Bewußtsein seiner hohen Herkunft, vernichtet gerade das unschuldige Glück, das er vorher, ohne es zu erkennen, genossen hat. „Und der

Fürst hat das verloren, was der Bettler froh besaß." Boleslav ist wieder eine jener Grillparzerschen Gestalten, die durch die Unrast ihrer Seele sich selbst verzehren und verbrennen, obwohl sie, ihrem äußeren Schicksal nach, es leicht hätten, zufrieden und glücklich zu sein. Er gehört, seinem innersten Wesen nach, in eine Reihe mit Faust und Psyche.

Von Drahomira selbst sind noch umfangreichere Monologe vorhanden. Auch sie erscheint als eine düstere, von Leidenschaften zerrissene Gestalt: sie eröffnet das Drama mit einem schaurigen Selbstgespräch, das fast 200 Verse zählt und ganz ausgeführt ist. Nach langer Verbannung kehrt sie in die Heimat zurück, weil der Christenpriester gestorben ist und sie die Stunde ihrer Rache gekommen glaubt. Nun beschwört sie ihre dienstbaren Geister zur Hilfe bei ihrem finstern Werk. „Gebt der verhaßten Schar die blut'ge Lehre, wie man die Götter, wie man Mütter ehre." Zwei Gefühle also sind es, die man in ihr tödlich beleidigt hat: ihre Anhänglichkeit an den alten Glauben und ihre Mutterliebe. Beides erinnert an Medea. Auch sie wird wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer urtümlicheren, roheren Menschenart aus einer Gesellschaft ausgeschlossen, die sich in ihrer Zivilisation für höherstehend hält. Auch sie wird von einem Menschen, der ihr eng verbunden ist und den sie innig liebt, kalt und grausam verstoßen. Bei ihr ist es allerdings mehr der Gatte, der so ihr Zartgefühl verletzt, aber auch sie muß die Verleugnung durch die eigenen Söhne erfahren, und auch sie rächt sich, indem sie ihr Mutterherz besiegt und die eigenen Kinder umbringt. Drahomira muß die Liebe zu ihrem älteren Sohn mit aller Gewalt in sich niederkämpfen, aber gerade daß es ihr eigenes Blut ist, von dem ihr das Leid zugefügt wurde, macht ihren Schmerz doppelt groß und ihre Rachsucht doppelt heiß.

Das Thema ist also eine besondere Form des oben beschriebenen Leitmotivs in Grillparzers Leben und Dichten. Die „Drahomira" gehört in die Gruppe von Werken, in denen der Held seine liebevolle Hingabe einem andern Menschen zuwendet und dabei die grausamste Enttäuschung erfahren muß, da er sich gerade dort zurückgewiesen sieht, wo er es am wenigsten er-

wartet und verdient hat. So wird der blind vertrauende und sich nach Versöhnung sehnende Herzog Robert von seinem heimtückischen Bruder hintergangen, so Spartakus von seiner Geliebten verleugnet, so Sappho von dem Jüngling verschmäht, den sie erst durch ihre Gunst aus dem Dunkel eines unbedeutenden Daseins emporgehoben hat, so Königin Margarethe ungeachtet ihrer zärtlichen Fürsorge von ihrem Manne verstoßen, so Kaiser Rudolph von der Stadt verlassen, die e r erst zur Residenz gemacht und die er stets vor den Greueln des Krieges bewahrt hat. „Drahomira" wäre also keineswegs ein bloßes Geister- und Gruselstück geworden; in den beiden Hauptfiguren klingen vielmehr innerste Saiten von Grillparzers Wesen an. Wichtig ist aber, daß er hier — abgesehen von der nur flüchtig behandelten „Scylla" — zum erstenmal seine persönlichen Gefühle im Gewand des Mythos darzustellen sucht. Auch dies stellt das Fragment in Beziehung zum „Goldenen Vließ", ferner zur „Hero" und besonders zur „Libussa"; die ja wie die „Drahomira" einen Stoff aus der böhmischen Sagengeschichte behandelt. Alle diese Werke weisen darauf hin, daß auch in Grillparzer, wie in den meisten großen Dichtern der letzten Jahrhunderte, das Streben nach einer Wiedererweckung des Mythos lebendig war. Bei ihm hat dieser freilich nicht jene idealistischen Züge wie etwa in der Klassik und dann wieder bei Richard Wagner, er dient nicht der Verkündigung eines Zukunftsethos und stellt nicht den Anspruch, eine neue Kultur vorzubereiten, aber er soll doch die Handlung in eine höhere Sphäre erheben und ihr überzeitlichen Charakter verleihen.

Die genannten Tragödien sind nicht nur reich an symbolisch bedeutungsvollen Bildern, Handlungen und eigentlichen Requisiten, sondern auch die Helden selbst erscheinen „überlebensgroß" gemalt, als halbdämonische Wesen, die einen „magischen Bannkreis" um sich haben. So Medea, mit ihrer unheimlichen Zauberkunst und ihrer Gewalt über die unterirdischen Mächte, so Libussa, die gottbegabte Seherin, die aus einer anderen, besseren Welt in das Reich der Sterblichen herabsteigt. Während aber diese Beiden ihre wesentlichen Charakterzüge aus der Sage mitbringen, gibt es in Grillparzers Dramen auch Gestalten, die

erst durch seine persönliche Auffassung des Stoffs in die Sphäre des Mythischen gehoben werden. Es sei hier etwa an König Ottokar oder an Kaiser Rudolf II. erinnert. Beide haben etwas Irrationales, Unenträtselbares in ihrem Wesen, das ihre Mitmenschen oft vor ihnen erzittern läßt. Ihr Inneres halten sie fest verschlossen, und jedermann vermeidet es gern, ihnen zu begegnen. Noch im Unglück üben sie eine magische Gewalt auf ihre Umgebung aus. Schon im „Spartakus", der wie „Ottokar" dem Erlebnis Napoleons manche Anregung verdankt, fanden sich ähnliche Züge, und man könnte noch auf eine ganze Reihe von Helden und Heldinnen aus den späteren Dramen und dramatischen Skizzen, ja selbst auf den treuen Diener Bankban hinweisen. Auch er hat in seinem unerschütterlichen, starren, für einen gewöhnlichen Verstand kaum zu begreifenden „Heroismus der Pflichttreue" eine gewisse Größe, die ihn über alles Alltägliche weit hinausragen läßt. Wenn diese Menschen auch nicht mit Zauberkräften oder hellseherischen Gaben ausgestattet sind wie Drahomira, Medea und Libussa, geht von ihnen doch eine geheimnisvolle, oft geradezu dämonische Wirkung aus. Auch sie könnte man in gewissem Sinn als mythische Gestalten bezeichnen.

An zwei bedeutungsvollen Stellen hat sich Grillparzer zum echten Mythos erhoben: in seinem größten und in seinem wahrscheinlich letzten Werk, der „Libussa". Die „Drahomira" ist zu beiden eine Vorstufe. Allerdings ist sie noch recht weit von jenen vollendeten Schöpfungen entfernt. Während sich in diesen ein eigener, klassische und romantische Elemente zu neuer Einheit verschmelzender Stil durchgesetzt hat, ist das Fragment noch vom Einfluß Zacharias Werners, Brentanos und der Wiener Volksbühne beherrscht. Darauf weisen vor allem die gereimten Verse in wechselnden Metren, das starke „lyrisch-musikalische Element" und die Anbringung mythologisch-volkskundlichen Wissens.

Noch etwas Anderes verbindet die „Drahomira" mit der „Medea" und der „Libussa": in allen drei Werken — wie auch in „Weh dem, der lügt" und „Alfred der Große" — liegt eine der stärksten dramatischen Wirkungen in der Gegenüberstel-

lung einer urwüchsigen, noch nicht von der Zivilisation berührten Menschenart mit den Angehörigen einer fortgeschrittenen Kulturwelt.

Grillparzers Vorliebe für dieses Motiv hängt mit der Eigenart seines Dichtertums eng zusammen: die besondere Stärke seiner dramatischen Kunst ist das Festhalten feiner Stimmungsschattierungen und intimer psychologischer Veränderungen im Menschen. Die Hauptpersonen machen bei ihm im Lauf des Stücks stets eine tiefgreifende Umwandlung ihres ganzen Wesens durch. Es sind Gestalten, die an einem Punkt ihrer Entwicklung stehen, wo sich in ihrem Seelenleben ein entscheidender Uebergang vollziehen muß, sei es daß bisher unbekannte Gefühle in ihnen erwachen, sei es daß sie aus dem Zustand der Beseligung und des inneren Reichtums in den der Armut und Verlassenheit hinabgestoßen werden. Deshalb wählt er zur Darstellung gern jugendliche Menschen, die noch keine starken Erschütterungen durchgemacht haben, also noch „unverbraucht" und starker Regungen fähig sind, die das Neue intensiver als die Erwachsenen empfinden, weil es ihnen zum erstenmal in ihrem Leben entgegentritt.

Ebenso eignen sich aber auch die „barbarischen" Menschen der Vorzeit besonders gut für seine Auffassung der Tragödie, weil sie noch in viel höherem Maß von Leidenschaften erschüttert und von unerwarteten Affekten ergriffen werden als die Angehörigen einer zivilisierten Welt, bei denen die elementaren Gefühlskräfte durch die Wirkung des Intellekts abgestumpft sind. Bei den Gestalten Medeas und Libussas kommt außerdem noch die Verknüpfung mit dem Grundmotiv von Grillparzers Leben und Dichten hinzu. Die Zauberkraft der kolchischen Jungfrau und das Sehertum der böhmischen Königin haben nicht nur die Aufgabe, die mythische Stimmungsatmosphäre zu schaffen, sie dienen ihm zugleich als Symbole für die eigene Jugend, die Zeit schöpferischer Fülle, und wie er im späteren Alter immer mehr von der beglückenden Inspiration verlassen wird, so müssen die beiden Naturkinder bei ihrem selbstgewollten Uebergang zum Kulturdasein den ursprünglichen Reichtum ihres Inneren aufopfern. Der unentwickelte Urzustand wird hier durch-

aus positiv gewertet. In diesem Punkt steht Grillparzer der Romantik sehr viel näher als der Weimarer Klassik, die — wie Goethe in seiner „Iphigenie" — das Barbarentum als etwas tiefer stehendes, zu Veredelndes und den Schritt zur Bildung als einen Fort-schritt betrachtet.

In der „Drahomira" kommt diese Seite des Problems weniger zur Geltung. Die wilde Zauberin macht noch nicht die schmerzvolle Entwicklung zum Kulturmenschen und den Verlust ihrer urtümlichen Kräfte durch. Das Erleben des eigenen Dichterschicksals ist noch nicht so deutlich in den Stoff hineinverwoben wie im „Goldenen Vließ" und in der „Libussa".

Daß die „Drahomira" nicht ausgeführt wurde, obwohl sie noch im Herbst 1817 auf dem Stoffverzeichnis erscheint, mag wohl mit der Nähe zum „Goldenen Vließ" zusammenhängen. In der antiken Sage, auf die er ein Jahr später stieß, ließen sich dieselben Probleme darstellen, und es war hier bedeutend leichter, sich aus der Abhängigkeit von romantischen Vorbildern zu lösen. Seit den schlimmen Erfahrungen mit seiner „Ahnfrau" hütete sich Grillparzer peinlich, den Anschein einer näheren Beziehung zu Müllner und Werner zu erwecken. Aus diesem Grund wird die Gestalt Medeas bald die böhmische Zauberin aus seiner Phantasie verdrängt haben.

Der letzte Tragödienstoff der sieben „Fragmenten-Jahre" stammt aus der Geschichte Oesterreichs selbst. Schon im Jahre 1809 taucht der Plan, ein historisches Schauspiel „F r i e d r i c h d e r S t r e i t b a r e" zu schreiben, flüchtig im Geist des Dichters auf, ohne jedoch feste Gestalt anzunehmen. Erst sechs Jahre später kehrt Grillparzer zu diesem Gedanken zurück.

Noch mehr als bei den früheren Werken geht er hier ausschließlich darauf aus, die Charaktere in ihrer seelischen Entwicklung herauszuarbeiten. Die szenische Ausführung beschränkt sich auf zwei kurze Skizzen. Dagegen finden sich unter seinen Arbeiten zunächst längere Exzerpte aus Historikern, dann ein ausführliches Szenenverzeichnis, das bis zum sechsten Auftritt des zweiten Akts reicht und auch Charakteristiken von mehreren Personen enthält. Schließlich liegt aus den ersten zwanziger Jahren eine Aufzeichnung vor, die — wie Kaderschafka zeigt —

nicht zu einem ganz andern Plan gehört, sondern den Inhalt der letzten Akte widergibt. Ein balladenhafter Anfang zu einem Gedicht „Friedrich der Streitbare", der wahrscheinlich auch aus dem Jahre 1815 stammt, zeigt nur, daß Grillparzer vielleicht ursprünglich an eine epische Behandlung des Stoffs dachte.

Wie beim Faust-Plan beschäftigt er sich auch hier zunächst hauptsächlich mit einer Nebenfigur, die wieder aus seiner eigenen Phantasie stammt, und stellt erst in der späteren Aufzeichnung die Entwicklung der Hauptperson in den Mittelpunkt. Wieder ist die von ihm geschaffene Gestalt ein Jüngling, der gerade zum vollen Leben erwacht. Nicht nur „die ungewöhnlich ausführliche Skizzierung des ganzen Charakters", sondern auch die Tatsache, daß er nicht aus den historischen Quellen entlehnt ist, spricht dafür, daß Grillparzer in diesem Jüngling ein Abbild der eigenen Seele geben wollte. Noch einmal scheint die Gestalt des düstern Pazzi vor uns zu erstehen, ein Mensch mit derselben Anlage zur hypochondrischen Grübelei und Selbstzermarterung, mit demselben Schwanken zwischen übertriebenem Stolz und tödlichem Minderwertigkeitsgefühl, mit dem gleichen Hang zur Einsamkeit und der gleichen Verbitterung gegen die nächsten Mitmenschen. Aber diesmal tritt der Held nicht — wie in jenem früheren Fragment — schon am Anfang des Stücks als fertig ausgebildeter Charakter auf, der ganze Werdeprozeß seiner jugendlichen Seele spielt sich vor den Augen des Zuschauers ab. Jerindo Frangipani steht im zarten Alter von neunzehn Jahren. Er hat noch die ganze Herzenswärme und die volle Hingabekraft der Jugend. Die dunkle Seite seines Wesens zeigt sich noch nicht, wie bei Pazzi, in kalter, ingrimmiger Verschlossenheit, sie äußert sich erst in einer träumerischen Schwermut, im Hang zu Grübelei und Selbstbespiegelung. Er ist noch „voll Hoffnungen und Anlagen", wie Spartakus oder Francesco Pazzi es in ihrer Jugend gewesen waren. Aber auch bei Frangipani wird der ursprünglich gute Quell seines Wesens in eine falsche Bahn gelenkt, sodaß seine guten Fähigkeiten „zu ebensovielen Fehlern werden". Das, was diese unheilvolle Entwicklung herbeiführt, ist bei ihm eine „vernachläßigte Erziehung und eine mehr nach Innen gehende, beschauliche, dem tatkräftigen Zeitalter

widersprechende Richtung." Dem Geist seiner Zeit folgend, strebt er mit Ungestüm nach Ruhm und Bewährung im Waffenhandwerk, aber er muß erleben, daß er von andern an Körperkraft und Geschicklichkeit übertroffen wird. Das treibt ihn immer tiefer in das unselige Nachsinnen über sich selbst. Der Gedanke, nicht zu einem großen Krieger bestimmt zu sein, ist ihm unerträglich, und der Stolz und das Gefühl der Ueberlegenheit gegenüber seinen Kameraden lassen in ihm die Einsicht in seine Mängel nicht aufkommen. In Friedrich dem Streitbaren findet er ein Idealbild, dem er glühend nachstrebt. Eifrig sucht er sich ihm anzunähern und seine Anerkennung zu gewinnen. Aber alle Bemühungen sind vergeblich. Friedrich versteht den träumerischen Jüngling nicht recht und läßt ihn nicht an sich herankommen. Dadurch fühlt sich Frangipani noch mehr ausgestoßen und vereinsamt, als er es bisher schon wegen seines träumerischen Wesens war. „In seine Achtung für den Helden schleicht sich das Gefühl erlittenen Unrechts ihm selbst unbewußt ein." Wie Pazzi, versucht er die vergifteten Gefühle, die aus seinem Innern aufsteigen, auf jemand außer ihm abzulenken und verfällt mit psychologischer Notwendigkeit gerade auf die Person, die ihm am meisten wert ist. Seine glühende Verehrung für den Herzog wandelt sich, als sie von ihm zurückgestoßen wird, in ebenso glühenden Haß. Die ganze aufgespeicherte Leidenschaft wartet nur darauf, sich entladen zu können, und sie findet diese Gelegenheit — wie bei Pazzi — durch das Auftreten einer Frau: Jerindo erlebt mit, wie Agnes, die zweite Frau des Herzogs, kalt empfangen und unwürdig behandelt wird. Das bringt „die bittere Empfindung im Innern seiner Seele" zum Ausbruch, und er beschließt, Friedrich zu töten.

Hier sind also mehrere Züge aus Grillparzers Wesen in einer Gestalt vereint: die Verzweiflung über die in der eigenen Seele entdeckten Fehler findet sich schon bei Faust, das Gefühl des Ausgeschlossenseins mit dem des Stolzes gemischt bei Francesco Pazzi; dazu kommt als neues Element die träumerische, „nach innen gehende" Gemütsart.

Die Gefühle und Stimmungen Frangipanis muß man natürlich, um sie mit denen Grillparzers vergleichen zu können, we-

nigstens teilweise in eine andere Sphäre übertragen. Die Hypochondrie äußert sich dort in Bitterkeit über das Versagen der körperlichen Kraft, hier aber im Schmerz über das Ausbleiben des dichterischen Schwunges. Grillparzer erlebt seine zeitweise Unfähigkeit zur poetischen Gestaltung als eine der herbsten Enttäuschungen seines Lebens, aber im Drama überträgt er dieses Erlebnis in die Sphäre des mittelalterlichen Rittergeistes. Hilda Schulhof sagt also wohl mit Recht: „Die Charaktere des Pazzi und Frangipani tragen Keime des Künstlerdramas in die beiden Stücke." Aber der geschilderte Umwandlungsprozeß darf dabei nicht übersehen werden. Ein Vergleich mit dem „Tasso" ist in diesem Zusammenhang sehr lehrreich: Er hat ja — wie mit Spartakus — mit Frangipani viel gemein: Beide sind ganz nach innen gewandte Charaktere und zum Wirken im praktischen Leben ungeeignet. Beide haben trotz dieser Anlagen den Drang, sich gerade in äußeren Taten zu bewähren, und versuchen, die Gunst eines Fürsten zu gewinnen. Beide sind überaus reizbar und empfindlich und gehen daran zugrunde. In beiden Gestalten verkörpern sich manche Züge ihres Dichters in einseitiger Ausbildung. Aber es besteht doch ein großer Unterschied: Goethe wählt sich einen Dichter zur Darstellung, also einen Menschen, in dem er ganz unmittelbar die Probleme der eigenen Seele aussprechen kann, Grillparzer dagegen sucht sich eine Gestalt aus, die in ihrem äußeren Leben fast gar keine Aehnlichkeit mit dem eigenen Schicksal hat. Und doch versteht er es, durch sie alles auszusprechen, was die eigene Seele bewegt. Es zeigt sich hier an einem Beispiel besonders schön seine Fähigkeit, in ganz verschiedenen äußeren Situationen den gleichen seelischen Gehalt zu erfassen und darzustellen. Wenn oben betont wurde, daß der Dichter in den verschiedensten Motiven immer wieder sich selbst ausspricht, so ist hier hinzuzufügen, daß bei ihm die persönlichen Probleme im Gewand fremder Zeiten und Völker behandelt werden können, ohne dadurch etwas von ihrem unmittelbaren Erlebnischarakter einzubüßen. Er hat — außer dem humoristischen Zerrbild „Fixlmüllner" — keine einzige Person geschaffen, die in ihrer Lebenssituation ein getreues Selbstbildnis wäre (auch die Dichterin Sappho ist das

nicht), und doch hat er von seinem Innersten so viel wie wenige andere Dichter in sein Werk einfließen lassen. Zur Zeit der Abfassung von „Friedrich der Streitbare" hat Grillparzer die Fähigkeit, in fremden Schicksalen das eigene wiederzuerkennen, schon so weit ausgebildet, daß er im gleichen Drama mehrere Personen einführen kann, die alle ein Stück seines Wesens verkörpern. Er konzentriert nicht mehr, wie im „Spartakus" oder in den „Pazzi", den ganzen dramatischen Konflikt und alle seelischen Spannungen in einer einzigen Hauptgestalt; sein Interesse ist gleichmäßig auf eine Anzahl von Personen verteilt, und sie alle erhalten etwas von seinem eigenen Herzblut.

In „Friedrich der Streitbare" ist es neben Frangipani vor allem der Herzog selbst, der das Augenmerk auf sich zieht. Er tritt zwar in den beiden kurzen ausgeführten Szenen nicht selbst auf und wird auch vom Dichter nicht ausführlich geschildert wie Jerindo, aber seine Charakterisierung liegt in der Handlung selbst, deren Verlauf Grillparzer bis zum sechsten Auftritt des zweiten Akts skizziert hat. Kaiser Friedrich II. hat den Herzog schon mehrmals zum Reichstag geladen, um von ihm ein längst fällig gewordenes Heiratsgut zu fordern. Als sein Lehnsmann aber trotz wiederholter Aufforderung nicht erscheint, kommt der Kaiser schließlich selbst nach Oesterreich. Die Fürsten treffen in Portenau zusammen, beide mit dem Willen, eine Einigung herbeizuführen. In der Unterredung beschuldigt Friedrich II. seinen Namensvetter des Einverständnisses mit den Feinden des Reichs, dem Papst und den Mailändern. „Diese Idee rührt den Herzog, je mehr er ihr nachgeht. Er wird nachgiebig (ich glaube, das malt den Charakter hinlänglich), doch je mehr er nachgibt, je mehr spannt der Kaiser seine Forderungen. Endlich empört, daß man aus seiner Rührung Vorteil ziehen will, bricht der Herzog kurz ab und stellt nun auch seine Forderung . . . beide werden heftig." Der Kaiser versucht die Situation zu retten, indem er Friedrich unerwarteterweise seine Braut zuführt, die er unterwegs getroffen und ohne Wissen des Herzogs hergeleitet hat, um seinem Vasallen eine frohe Ueberraschung zu bereiten. Dieser ist aber bereits in einer gereizten Stimmung, und sogar die freundliche Geste seines Herrn bringt ihn nur noch mehr auf,

statt ihn zu beschwichtigen. Er sieht darin nur eine abgemachte Intrige und empfängt seine Braut äußerst kalt. „Der Kaiser wiederholt seine Forderungen, die Friedrich kalt verwirft. Man trennt sich gespannt." Der zweite Akt hätte dann den unglücklichen Anfang von Friedrichs Ehe mit Agnes geschildert: im Vorzimmer seiner neuvermählten Gattin fällt ihm ein Hoffräulein in die Augen, das sein besonderes Wohlgefallen erregt. Ohne zu merken, was er tut, erzählt er Agnes, unter den Mädchen habe er eines von ganz besonderer Anziehungskraft gesehen, und beginnt von seiner früheren Gattin zu sprechen, wie glücklich er mit ihr gewesen sei und wie ihm nichts ihren Verlust werde ersetzen können. Die junge Frau fühlt sich getroffen und zieht sich gekränkt zurück.

Während der Aussprache in der sechsten Szene des ersten Akts steht die Entscheidgung kurze Zeit auf des Messers Schneide. Der Kaiser brauchte nur einen Augenblick früher nachzugeben, und alles könnte in schönster Harmonie enden. Die Zuführung seiner Braut würde den Herzog dann innig rühren, und es käme zu Eintracht und Versöhnung. Sobald aber der Kaiser einmal den richtigen Augenblick zum Nachgeben hat vorübergehen lassen, ist die Situation verloren. Die Welle der Erregung hat zum Bösen umgeschlagen, und jetzt weist Friedrich jedes Anliegen des Kaisers mit ebensoviel Verbitterung zurück, wie er es sonst mit Wohlwollen angenommen hätte.

In dem kleinen Lustspiel „Wer ist schuldig?" verwendet Grillparzer eine ähnliche Situation mit feinsinnigem Humor. Er stellt zwei junge Edelleute dar, die im Lauf einer halben Stunde wiederholt in Streit geraten, sich versöhnen und aufs Neue uneinig werden, sodaß ein reizvolles Wechselspiel zwischen seelischer Dissonanz und Harmonie zustande kommt, bei dem sich die beiden Extreme — ganz wie in der Musik — gegenseitig in ihrer Wirkung steigern. Das Lustspiel klingt natürlich in einem versöhnlichen Durakkord aus. In seiner Tragödie dagegen wollte Grillparzer die Handlung so enden lassen, wie ähnliche Situationen bei ihm selbst im Leben auszugehen pflegten, mit einer bösen Dissonanz, die in den Menschen weitertönen und immer größeres Uebel anstiften sollte. Wir wissen ja aus seinen eige-

nen und aus Aufzeichnungen seiner nächsten Bekannten, wie schwer er es hatte, mit andern Menschen eine seelische Harmonie herzustellen. Grillparzer konnte überschwenglich sein in seiner Hingebung in Liebe und Freundschaft. Aber er brauchte ein Herz, das bereit war, mit dem seinen mitzuklingen. Sobald er im Andern ein Anzeichen von Kälte zu bemerken glaubte, war seine eigene Rührung vorüber, und die frostige Seite seines Wesens mit all ihren Schattenseiten kam zum Vorschein.

Derselbe seelische Vorgang sollte in Friedrichs Unterredung mit dem Kaiser dargestellt werden. Er ist zunächst ganz versöhnlich gestimmt, sogar gerührt und zum Nachgeben bereit, dann schlägt die Stimmung plötzlich in ihr Gegenteil um: der eben noch warm entgegenkommende Herzog hat etwas wie eine Kruste um sein Herz gelegt, durch die kein Sonnenstrahl mehr eindringen kann.

Außer Friedrich und Frangipani hat wohl auch Agnes das Interesse des Dichters besonders stark auf sich gezogen. Auch sie zeigt sich durch ihr Schicksal andern Personen Grillparzers nahe verwandt. Wie so viele wird auch sie durch einen innig geliebten und ihr nahestehenden Menschen mißhandelt und ungerechterweise verstoßen. Aber Agnes gehört nicht zu denen, die, wie Drahomira und Medea, Gleiches mit Gleichem vergelten und mit blutendem Herzen an dem einst geliebten Menschen schaurige Rache nehmen; sie bleibt ihrem Gatten auch noch treu, nachdem er sie von sich gewiesen hat, und hört nicht auf, sich um ihn zu sorgen und zu ängstigen. Sie legt selbst beim Feind Fürsprache für ihn ein, obwohl er ihr alle Bemühungen nur mit Kälte und Mißachtung vergilt.

Diese Züge erinnern an das Mädchen im „Faust", das dem unheimlichen Geliebten aus Mitleid unentwegt folgt, auch nachdem er sich in seiner ganzen Verworfenheit zu erkennen gegeben hat und es von ihm nur noch Kummer und Leid erwarten darf. Besonders bemerkenswert ist diese Parallele deshalb, weil auch bei „Friedrich dem Streitbaren" der zweite Teil der Handlung, in dem das Lebensglück einer Frau an der Unstetigkeit des Helden zerbricht, erst zu Beginn der zwanziger Jahre aufgezeichnet wurde, während die übrigen Notizen schon viele Jahre

früher entstanden waren. Die Erklärung mag in beiden Fällen in der gleichen Richtung zu suchen sein. 1821 lernte Grillparzer Kathi Fröhlich kennen, und schon die ersten Erfahrungen zeigten ihm die eigene Unfähigkeit, eine dauernde Harmonie zwischen sich und der Geliebten herzustellen. Immer wieder ließ er sich zu Worten und Taten hinreißen, die das zarte Wesen verletzen mußten. Wie oft er sich auch vornahm, sich zur Selbstbeherrschung zu erziehen, er mußte immer wieder erfahren, daß alle guten Vorsätze nutzlos waren. Er begann vorauszufühlen, daß aus dem Verhältnis nie ein fester Bund werden könne, und doch vermochte er nicht, sich gänzlich von Kathi loszureißen. Das Schuldbewußtsein, das auf seinem ganzen späteren Leben lastete, warf schon jetzt seine Schatten voraus. Aus dieser Stimmung mag in ihm die Erinnerung an den alten Plan wieder aufgestiegen sein. Ob er die letzten Szenen im Geist schon früher entworfen hatte, läßt sich nicht mehr mit völliger Sicherheit feststellen; entscheidend aber ist, daß er sie jetzt niederschrieb, als ihn seine persönlichen Erlebnisse dazu drängten.

Da „Friedrich der Streitbare" nicht zur Ausführung kam, nahm Grillparzer die Gestalt der unschuldig mißhandelten, geduldig leidenden Gattin in seine nächste Tragödie, den „Ottokar", hinüber. Kaderschafka führt einige Motive des Fragments an, die auf das spätere Drama hinweisen. Wichtiger als sie scheint mir jedoch die Verwandtschaft der Herzogin Agnes mit der Königin Margarethe, die ja gleichfalls ihrem Mann die Treue hält, obwohl er sie kalt und grausam verstößt und ihre Liebe mit Undank erwidert.

Auch Friedrich und Ottokar selbst haben übrigens manches gemeinsam: sie lassen sich vom Kaiser wiederholt vor den Reichstag rufen, ohne zu erscheinen. Als es dann doch zur Unterredung kommt, verharren beide in gereizter, trotziger Stimmung und verhindern so den Abschluß eines endgültigen Friedens. Sie sind im Grunde edle Menschen, aber leicht erregbar und gewalttätig. In diesen Uebereinstimmungen liegt wohl der Hauptgrund dafür, daß „Friedrich der Streitbare" nicht ausgeführt wurde: eine Reihe der wichtigsten Züge war bereits in den „König Ottokar" übergegangen und dort verwertet worden.

Alle bisher betrachteten Fragmente sind in eine düstere, schwermütige, oft bedrückend schwüle Atmosphäre gehüllt. Nirgends treten begeisterte Jünglinge auf, die, vom Funken hoher Ideale entflammt, zu großen Taten fortstürmen — wie bei Schiller —, oder unverwüstliche Kraftmenschen, die dem Unglück trotzen und den Kelch des Lebens in vollen Zügen bis zur Neige genießen — wie beim jungen Goethe —, sondern nur weiche, zarte, oft mimosenhaft empfindliche Gestalten, die dem Leben fast durchweg passiv gegenüberstehen, ihrem Schicksal oder ihren eigenen Leidenschaften unterliegen. Sie alle kommen in ihrem Leben an einen Punkt, wo die gesunde Fortführung ihres Daseins aus inneren Gründen unmöglich wird: Entweder zerbrechen sie an einer erlittenen Kränkung oder sie verzehren sich in ihrer eigenen Leidenschaft. Keine einzige der hier dargestellten Persönlichkeiten ringt sich durch zu einer wahren inneren Befreiung. Keine findet den Weg zu einem hellen, klar bewußten Menschentum. Ihr Handeln steht unter einem Alpdruck, von dem sie nicht loskommen. Sie leben, als wären sie in einem dauernden Traum befangen. Nur am Rand des Geschehens tauchen einzelne Männer auf, die sich in nüchterner, ruhiger Ueberlegtheit die Ziele ihres Wollens setzen — wie etwa Lorenzo Medici, Crassus und vielleicht Wenzel —, sie sind nur wie die starren, toten Felsen, an denen sich die wogenden Leidenschaften der Hautpfiguren brechen sollen. Der düstere Unstern eines früh geknickten Lebens breitet sein trübes Licht über allen diesen dramatischen Versuchen aus.

Nur zwei Fragmente leuchten hell aus dieser schwülen Atmosphäre hervor: „Alfred der Große“ und „Heinrich IV.“. Dieses ist als Lustspiel bezeichnet, jenes trägt zwar keinen Gattungsnamen, kann aber seinem Charakter nach wohl als Schauspiel betrachtet werden. Es steht etwa so zu den gleichzeitigen Fragmenten wie das einzige vollendete Lustspiel des Dichters zu den großen reifen Tragödien. In „Weh dem, der lügt!“ kommt ja auch einmal — wie sonst nur selten — der Wiener in Grillparzer zum Vorschein. Hier zeigt er, daß er auch bisweilen die auf seinem Gemüt lastende Schwermut abschütteln und sich für Augenblicke der Inspiration einer freundlich lächelnden Muse hingeben kann.

Es ist, wie wenn die Jugend Grillparzers mit der naiven, kindlichen Freude am Dichten noch einmal auferstanden wäre. Besonders gilt dies für „Alfred der Große". Er erinnert mit seiner Unbeschwertheit und dem Fehlen persönlicher Konflikte an die ersten Jugendversuche, an „Blanca von Castilien" und „Robert", die, obwohl sie Tragödien sind, nicht wie seine späteren Trauerspiele in die Tiefen von Grillparzers Wesen hinabdringen. Von „Alfred dem Großen" und anderen, vielleicht verlorengegangenen Versuchen heißt es in der Selbstbiographie: „übrigens sind es durchaus unbedeutende Bruchstücke, mehr Erzeugnisse der Langeweile, als eines längst aufgegebenen ernsten Strebens".

Das Stück entstand nach der seelischen Krise, die sich im „Spartakus" ausdrückt, in der Zeit, wo schon die düsteren Gestalten Pazzis, Fausts und der Drahomira die Phantasie des Dichters erfüllten; aber es ist ja nichts Ungewöhnliches, daß im Leben eines schaffenden Künstlers ein schon „überwundener" seelischer Zustand seine Schatten noch in viel spätere Epochen hinüberwirft und daß ganze Werke entstehen, die das Gepräge einer früheren Entwicklungsstufe tragen. Beim „Alfred" wurde ein solcher Prozeß wohl auch durch die äußere Lage begünstigt: Grillparzer war von den während der Arbeit am „Spartakus" auf ihm lastenden Sorgen befreit, er verbrachte den Sommer als Hauslehrer bei einem reichen Grafen auf dem Lande und fühlte sich in der freundlichen Natur, bei wenig Arbeit und viel Gelegenheit zu Lektüre, in eine heitere Stimmung versetzt. Bei so günstigen Voraussetzungen ist es nicht verwunderlich, daß in dem Zweiundzwanzigjährigen der spielerische Hang zum Stückeschreiben wieder hervorbrach und noch einmal ein Werk entstand, das in allen Zügen die Hand eines jugendlich unbeschwerten, von keinen psychologischen Problemen angekränkelten Gemüts verrät.

Aber auch bei diesem leichten Stoff läßt sich in der künstlerischen Behandlung gegenüber den um vier Jahre zurückliegenden Versuchen ein gewaltiger Fortschritt feststellen. Es finden sich dieselben Merkmale einer reiferen dramatischen Technik wie im „Spartakus", die Szenen wechseln in bunter Folge

und mit ihnen die Stimmung (wildes Schlachtengetümmel wird abgelöst von burlesk komischem Bauerngeschwätz und idyllischem Landleben). Die Personen erklären nicht mehr in langatmigen Monologen ihre Gefühle — sie handeln und offenbaren in der Handlung ihren Charakter. Auch alle ausführlichen Erörterungen über die Aussichten und Möglichkeiten der weitern Entwicklungen sind hier vermieden, sodaß die Spannung stets erhalten bleibt und man immer wieder durch unerwartete Wendungen überrascht wird. Die bedeutendste Wandlung hat sich jedoch in der Zeichnung der Charaktere vollzogen. Einige von ihnen entpuppen sich bei näherem Zusehen als lebensvolle Porträts bekannter österreichischer Persönlichkeiten; keine ist einfach schablonenhaft aus der klassischen Literatur übernommen.

An der Spitze des verweichlichten englischen Volks steht ein König, der seine Angst vor den Dänen hinter hochtönenden Reden von christlicher Demut und Nächstenliebe versteckt, der sich in der Erbauung wohl fühlt, weil sie keine Anstrengung erfordert, der lebhaft bemüht ist, den bösen Feind zu versöhnen, statt ihn zu reizen oder sich gar mit ihm zu schlagen. Seine schwächsten Leute setzt er an entscheidende Stellen, weil er ihr zaghaftes Vorgehen als Klugheit wertet, und noch ehe ein Schwertstreich getan ist, gibt er den Befehl zum Rückzug.

Sein erster Diener ist ein ihm ebenbürtiger Bischof, dessen frömmelnde Salbaderei für das gemütliche Hofleben gerade recht ist, der sich aber, im Krieg zum Heerführer ernannt, als völlig unfähig erweist. Sein erster Befehl in der Schlacht gilt der Feldküche, die er zu sich beordert, weil er seit drei Stunden nichts gegessen hat. Er redet schöne Worte vom Christentum, als aber der heidnische Dänenkönig mit gezücktem Schwert auf ihn eindringt, wird er schnell zum eifrigen Odinsanbeter, um „seine arme Seele zu retten".

Was den hohen Häuptern an Mut und Willenskraft abgeht, besitzt eine Frau des königlichen Gefolges in allzu reichem Maß: Edelswitha, die Braut Alfreds. Durch ihren Kampfgeist und ihre Unternehmungslust scheint sie eher zum Kriegsmann bestimmt als zur zarten Geliebten. Erst spornt sie die zaudernden Feldherrn an, sich mit den Dänen zu schlagen, dann verlangt sie von

Alfred, daß er ihre Liebe durch Heldentaten in der bevorstehenden Schlacht verdiene. Je mehr Feindesblut seine Hand röten werde, desto freudiger werde sie ihm die ihrige reichen; lieber sehe sie ihn tot als auf der Flucht.

Diese kühle Geliebte Alfreds erhält eine Nebenbuhlerin in einem sechzehnjährigen Mädchen, das der Prinz in einem einsamen Waldhäuschen kennen lernt, wo er vor den eingedrungenen Dänen verborgen lebt. Emma ist das Bild kindlicher Unschuld. In spontaner Menschlichkeit will sie den hungrigen, erschöpften Fremdling in das Haus ihres Vaters aufnehmen und ihn in ihrer Kammer schlafen lassen. Wie bei einem Kind folgen Freude und Schmerz einander auf dem Fuß: eben noch untröstlich darüber, daß sie den roten Rock nicht haben darf, bricht sie sogleich wieder in helles Lachen aus, wenn sie eine schöne Geschichte hört, so daß die Mutter ärgerlich wird und nicht weitererzählen will. Aehnlich wie bei Miranda im „Sturm" erweckt gerade die Unberührtheit ihres Wesens von aller menschlichen Kultur die Neigung des jungen Prinzen. Diese zarte, jungfräuliche Gestalt gehört in eine Reihe mit Gianetta, dem Mädchen aus „Irenens Wiederkehr" und Psyche: auch in ihr wird das Emporkeimen der ersten Liebe geschildert. Sie erwacht durch die Gegenwart des jungen Fremdlings zum erstenmal aus ihrem kindlich-naiven Dasein. Während der langen Wochen, die er in der einfachen Hütte verbringt, steigt in ihr eine heftige Neigung zu ihm auf. Immer sehnsüchtiger harrt sie auf seine Rückkehr, wenn er mit dem Vater auf der Jagd draußen ist, und immer häufiger bittet sie die Mutter, mit ihm Leseübungen machen zu dürfen, obwohl sie gar langsam damit vorwärts kommt.

Ein anderes Kind des Volks ist der junge Bob, ein Bauernschlingel, bei dem man nicht ganz klug daraus wird, ob seine Borniertheit oder seine gerissene Pfiffigkeit größer sei. Auf die langen Reden des Vaters bringt er immer nur die eine Antwort zustande: „Ja, Vater". Dann heult er erbärmlich, als ihm sein Rock gestohlen wird, obwohl ihm die „Diebe" den hundertfachen Geldwert als Entschädigung zurückgelassen haben. Aber als die Nachricht vom dänischen Sieg kommt, erwacht in ihm plötzlich die Bauernschläue: Er merkt sogleich seinen Vorteil und weiß

sich binnen kurzem bei den neuen Machthabern in Gunst zu setzen.

Devon, Alfreds Belgeiter, ist ein fanatischer Idealist. Ein einziger Gedanke beseelt ihn: die Freiheit Englands. Der Glaube an sie hält ihn aufrecht, auch als alles verloren scheint und jedermann den Widerstand aufgibt. Er bewahrt den Prinzen vor völliger Verzweiflung über die Niederlage und führt ihn in ein sicheres Versteck, in dem er warten soll, bis sich eine Gelegenheit zur Rache und zur Vertreibung der Feinde bieten werde. In der Zwischenzeit sammelt er alle wehrfähigen Männer, die noch etwas vom alten, trotzigen Geist der Angelsachsen in sich haben, und bereitet sie auf den großen Befreiungskampf vor.

Trotz dem heitern Grundcharakter dieses Werks erinnert — neben dem Heranreifen der kindlichen Emma zur Jungfrau — auch das Schicksal Alfreds an Probleme von Grillparzers tragischer Kunst: Der junge Held besitzt alle Eigenschaften eines tüchtigen Feldherrn und Kriegers. Hätte ihn der König an die Spitze des englischen Heeres gestellt, so wäre die Dänengefahr binnen Kurzem gebannt worden. Statt dessen muß er zusehen, wie feige Pfaffen und Prahlhanse die Leitung in die Hand bekommen und das Unheil über sein Vaterland hereinbricht, ohne daß er etwas dagegen zu tun vermag. Sein Unmut über diese törichte Zurücksetzung und über die Härte seines Schicksals geht so weit, daß er den sichern Tod in der Schlacht suchen will. Nur der getreue Devon hält ihn davor zurück, sein Leben nutzlos preiszugeben. In diesem Zug liegt eine entfernte Aehnlichkeit mit Jerindo Frangipanis und Pazzis Verbitterung über die Ungunst des Schicksals und die Erfolglosigkeit ihres politischen Strebens. Aber während sie sich durch die düstere Anlage ihres Charakters selbst vernichten, handelt es sich bei Alfred nur um eine vorübergehende, durch die äußeren Umstände hervorgerufene Trübung seiner Lebensstimmung. Er rafft sich bald zur Tätigkeit auf und vertreibt die Wolken der Melancholie. Die Menschen, von denen die bittere Kränkung ausgeht, sind nicht, wie in den Tragödien, dem Helden innerlich und äußerlich überlegen, sondern offenbaren von Anfang an eine Erbärmlichkeit, der sie schon im ersten Akt zum Opfer fallen, während der Held am Schluß einen vollen Erfolg erringt.

Die letzten Akte sollten noch eine reizvolle Entwicklung bringen. Zwei einzelne Szenen zeigen Alfred im Lager der Dänen, wo er sich vor dem König selbst wegen eines vermeintlichen Frevels rechtfertigen muß und also in großer Gefahr ist, erkannt zu werden. Das Thema des Unbekannten im feindlichen Lager hat offenbar Grillparzer in seinen heiteren Stunden sehr gelockt. Wir finden es wieder in „Heinrich IV." und dann in „Weh dem der lügt". Auch in den leichteren Werken läßt sich also die Erscheinung beobachten, daß er ein Motiv zunächst wiederholt in fragmentarisch gebliebenen Stücken anschlägt, um es dann in ausgereifter Gestalt in ein Drama aufzunehmen.

Etwa ein Jahr nach „Alfred der Große" beschäftigte sich Grillparzer mit der Dramatisierung einer Anekdote aus dem Leben Heinrichs IV. Die Situation, die er in den elf ausgeführten Szenen schildert, ist sehr reizvoll. Heinrich IV., der hier im Gegensatz zur Geschichte als unverheirateter Jüngling gezeichnet ist, kommt zu einem heimlichen Liebesbesuch auf das Schloß der Gabriele d'Estrées, das er ganz unerwarteterweise von seinen Feinden, den Spaniern, besetzt findet. Er verliert jedoch die Geistesgegenwart nicht, erfindet, als man ihn ausforscht, rasch eine Ausrede und weiß sich teils durch Schlauheit, teils durch die Gunst des Zufalls vor der Entdeckung zu bewahren und seinen Gegner, den plumpen Mazzamoro, zu übertölpeln. Wieder nutzt Grillparzer die kitzlige Situation des Helden zu effektvollen Spannungen aus. Aber auch die Charakterisierung der Personen ist mit großer Kunst durchgeführt. Da steht neben dem witzigen, lebenslustigen und zugleich tollkühnen König der bedächtige alte Mornay, der seinen Herrn vergebens mit ernsten Worten zur Pflicht mahnt und ihn davon abzuhalten versucht, sein Leben für einen unbedeutenden Liebeshandel aufs Spiel zu setzen. Wie der pfiffige Küchenjunge Leon in Kattwald findet Heinrich in dem eingebildeten, wenig mit Verstand belasteten spanischen Ritter ein leicht zu beschwatzendes Opfer seiner raffinierten Listen und Lügen. Auch er versteht es, den alten Brummbär von seiner schwachen Seite zu nehmen. Bei Kattwald besteht diese in der unersättlichen

Genußsucht seines Gaumens, bei Mazzamoro dagegen in einer maßlosen, durch die erfolgreiche Eroberung des Schloßes noch aufgeblähten Eitelkeit. Heinrich weiß dieser Eitelkeit so geschickt zu schmeicheln, daß er bald die Gunst und das Vertrauen des Spaniers in höherem Grade genießt als dessen eigene Diener, ja der Alte schützt ihn vor seinen eigenen Leuten, die in dem Fremden einen Feind wittern. Sicher hätte im weiteren Verlauf des Stücks Heinrich, ähnlich wie Leon, seine günstige Situation noch reichlich ausgenützt und wohl auch seine Geliebte glücklich aus dem Schloß entführt.

3. Die Reifezeit

Die Entstehung von Grillparzers ersten Tragödien ist von einem mächtigen Anschwellen der Tagebuchnotizen begleitet. Die Gedanken, Einfälle und Beobachtungen strömen ihm in so reicher Fülle zu wie bisher noch nie, und er schreibt sich alles auf, was sein Interesse zu verdienen scheint. Wo er einen besonderen, irgendwie auffälligen Menschen antrifft — auf seiner Reise nach Italien, in einem befreundeten Hause, im Theater oder bei seiner Lektüre —, macht er sich sofort einen Vermerk im Tagebuch. Kein eingebildeter Adliger, kein schüchterner Höfling, kein „phrasendreschender Pfaffe" entgeht seinem unermüdlich beobachtenden Auge. Auch aus Schriftstellern, besonders historischen, macht er sich oft seitenlange Auszüge. Viele dieser Notizen sammelt er bewußt als Stoff für spätere dichterische Arbeiten. Wenn ihm etwas als dramatisches Motiv besonders geeignet scheint, vermerkt er dies ausdrücklich. Bisweilen macht er auch einen kleinen Plan für ein Stück oder führt eine Szene ganz aus. So entstehen zahlreiche Entwürfe und Bruchstücke, besser gesagt Splitter, von Lustspielen, Schauspielen und Tragödien.

Aus der überreichen Fülle von Aufzeichnungen seien die verhältnismäßig wenigen herausgegriffen, bei denen die Ausführung so weit gediehen ist, daß die künstlerischen Absichten

des Dichters erkennbar werden. Sie lassen sich zwanglos in mehrere Gruppen zusammenstellen. Dabei ist die interessante Tatsache zu beobachten, daß sich beinahe dasselbe Resultat ergibt, ob man die Stoffe nach den behandelten Motiven oder nach den Völkern und geschichtlichen Epochen, denen sie entnommen sind, einteilt. Es offenbart sich hier Grillparzers fein entwickelter Instinkt für historische Atmosphäre. Er hat ein sicheres Gefühl dafür, in welcher zeitlichen und räumlichen Umgebung sich ein bestimmtes Problem am besten darstellen läßt. Es ist nicht bedeutungslos, ob er ein Stück im Mittelalter oder im Altertum, in Venedig oder in Palästina spielen läßt. Dies zeigt sich sogleich, wenn man die Fragmente auf ihre stoffliche Verwandtschaft hin untersucht.

Am zahlreichsten sind die Themen aus der griechischen Geschichte. Das Gemeinsame dieser Gruppe ist, daß immer wieder in den verschiedensten Formen die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zu seinem Schicksal gestellt wird, eine Frage, die Grillparzer durchaus nicht willkürlich gerade bei antiken Stoffen in den Vordergrund treten läßt. Kann man selbst etwas zu seinem Geschick tun, oder ist man wehrlos dem Walten der Götter ausgeliefert? Welches Leben ist ein wahrhaft gesegnetes? Gibt es ein beständiges, den Wandel der Zeiten überdauerndes Glück? Solche Probleme spielen ja bei den Historikern und Philosophen des Altertums eine entscheidende Rolle. Nicht umsonst steht beim „Vater der Geschichtsschreibung", Herodot, gleich im ersten Buch die Anekdote von Krösus, der den Weisen Solon fragt: „Sahst du schon einen Menschen, den du als den glücklichsten bezeichnen könntest?"

Dasselbe Problem hat auch in „Marius und Sulla" eine gewisse Bedeutung. Im Vordergrund steht hier aber ein anderes Motiv, das die Fragmente aus der römischen Geschichte unter einander verbindet. In jedem dieser Stücke tritt ein Gewaltmensch auf, der alle Schranken des Rechts durchbricht und seine egoistischen Ziele rücksichtslos durchsetzt. Ihm steht bisweilen ein ruhiger, das Gesetz vertretender Bürger gegenüber, der durch die Kontrastwirkung den Eindruck der Hauptfigur noch erhöht.

In den Gestalten aus dem jüdischen Volk verkörpert Grillparzer zwei Züge des menschlichen Wesens: Die erotische Leidenschaft und die Selbstzermarterung und Zerrüttung des Seelenlebens durch das Bewußtsein eigener Schwäche und Unzulänglichkeit. In Herodes und Samson wirken beide Kräfte zusammen, in Judas nur die zweite, in Ruth nur die erste. Auch an Rahel und Esther als Vertreterinnen der rein sinnlichen Liebe ist zu erinnern — Letztere wird vom Dichter selbst ausdrücklich als „Liebesheldin" bezeichnet —, und die Erwähnung Maria Magdalenas im Personenverzeichnis zu den „Nazaräern" scheint darauf hinzudeuten, daß auch hier das erotische Motiv eine Rolle spielen sollte.

In einer letzten Gruppe kann man die Themen aus der mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte zusammenfassen. Sie ist am wenigsten einheitlich, doch lassen sich auch in ihr gewisse motivische Verwandtschaften feststellen. Das zeigt sich besonders, wenn man die zahlreichen Notizen mitberücksichtigt, die keine Gedanken über die dramatische Bearbeitung enthalten und deshalb hier nicht einzeln besprochen werden. In diesen Aufzeichnungen ist ein sehr häufiges Thema der Streit zwischen Menschen, die sich durch das Blut oder durch ein früheres Liebesverhältnis nahestehen. Wiederholt kommt das Motiv der Eifersucht vor, und oft geht die Verwicklung von einem Verwandtenmord aus oder endet in einem solchen. Drei auf italienischem Boden spielende Stoffe sind dadurch miteinander verbunden, daß in ihnen das verletzte Ehrgefühl, das in zwei Fällen bis zur Hypochondrie gesteigert erscheint — „Marino Falieri" und „Heirat aus Rache" —, den Impuls zur Handlung gibt.

Die griechischen Stücke spielen auffallenderweise zum größten Teil in Kleinasien. Grillparzer wählt seine Helden nicht unter den hervorragenden Staatsmännern der athenischen Polis oder den ruhmreichen Feldherrn der Perserkriege. Ihn beschäftigen mehr die jonischen Tyrannen und Könige, die schon lange vor der großen Blütezeit des hellenischen Festlands im Osten ein glänzendes, durch orientalische Einflüsse bereichertes Leben führen. Seine Vorliebe für die sagenumwitterte Vorzeit kommt

hier wieder zur Geltung, und ein instinktiv sicheres Gefühl mag ihm auch gesagt haben, daß jene selbstherrlichen, suveränen Herrschergestalten seinem Bedürfnis nach Darstellung menschlich-persönlicher Leidenschaften besser entgegenkamen als die Vertreter einer organisch geschlossenen Polis, bei denen alle Empfindungen und Gedanken durch das Verhältnis zur Gemeinschaft mitbestimmt sind. Er sucht Persönlichkeiten, die möglichst ausschließlich und ungehemmt ihre individuellen Triebe entfalten und dadurch mit der Außenwelt und mit höheren Mächten in Widerstreit geraten. Steigt er einmal dennoch bis in das Zeitalter der Perserkriege herab, dann wählt er sich eine Gestalt, bei der die Bindungen an den Staat schon gelockert erscheinen, die sich nicht mehr fest im Ganzen ihres Volkes verwurzelt fühlt, nicht etwa Leonidas, Miltiades oder Perikles, sondern den König Pausanias, der in frevelhafter Vermessenheit mit dem Gedanken spielt, das eigene Volk zu seinem persönlichen Vorteil an den asiatischen Todfeind zu verraten.

Die Frage nach dem Wesen des Glücks, die Grillparzer zur griechischen Geschichte besonders hinzog, trat ihm intensiv bei der Lektüre von Plutarch und Herodot vor Augen. Auch theoretisch befaßte er sich wiederholt mit dem Problem des Schicksals im Leben und in der Tragödie, und mehrere schon besprochene Fragmente bezeugen gleichfalls sein Interesse an diesen Fragen. Vor allem sei an den Psyche-Monolog erinnert. Er zeigt auch bereits, daß der antike Stoff nur die äußeren Motive hergibt, während der innere Gehalt beim modernen Gestalter ein ganz anderer wird. Die gegenständliche, „naive" Haltung des lateinischen Originals wandelt sich in eine durchaus „sentimentalische". Das Glück besteht nicht mehr in Schönheit und Ruhm und das Unglück im Fernbleiben der Freier oder in der Trennung von Eltern und Gemahl, der Ursprung von Freud und Leid ist allein in die Seele der Heldin selbst gelegt.

Die gleiche Haltung gegenüber den antiken Stoffen ist auch in den Fragmenten nach 1816 zu beobachten: Was ihn an den Gestalten der griechischen und römischen Geschichte reizt, ist weniger ihr oft so stolzer Anstieg zu Macht und Ruhm oder ihr jäher Sturz ins Verderben als vielmehr die Frage: was bewirken

diese wechselvollen Schicksale in ihrer Seele? Welche inneren Vorgänge ruft das äußere Geschehen in den Menschen hervor?

Der eitle Stolz auf äußeren Besitz, die törichte Hoffnung auf ein dauerndes Glück und die Vernichtung dieser Wahnvorstellungen durch das klägliche Ende eines glanzvollen Lebens bilden den Inhalt des „K r ö s u s", des ersten Plans aus der griechischen Geschichte.

Die Erzählung von den wechselvollen Schicksalen des lydischen Königs ist bei Herodot schon so dramatisch lebendig, daß sie nur weniger Aenderungen bedurfte, um eine bühnenmäßig wirksame Form zu erhalten. Wie der Tagebuchaufzeichnung II, 1093 f. zu entnehmen ist, war der Aufbau des Dramas in der Phantasie schon fast fertig und bereits ein Anfang zur Akteinteilung vorhanden.

Wie bei Herodot sollte Krösus am Anfang auf sein großes Glück stolz sein und es in seinem Uebermut für unvergänglich halten, dann aber durch schwere Schicksalsschläge gedemütigt und schließlich zu der Erkenntnis gebracht werden, daß man Keinen glücklich nennen kann, bevor er tot ist. Die äußeren Tatsachen entlehnt Grillparzer ziemlich genau dem Historiker:

Der Phrygier Adrast, ein Mann, dem das Unglück beständig auf den Fersen folgt, kommt an den Hof des Krösus. Er tötet auf der Jagd ohne Absicht den älteren Königssohn, sodaß nur noch ein zweiter, stummer als Erbe übrigbleibt. Um nicht noch weiteres Unheil über seine Mitmenschen zu bringen, geht Adrast freiwillig in den Tod. Krösus wird bald darauf von Kyros besiegt und gefangengenommen. Der Perserkönig will ihn zuerst verbrennen lassen, hält aber dann inne, als er ihn dreimal den Ruf „Solon!" ausstoßen hört. Er will wissen, was das bedeute, und erfährt aus dem Mund des Gefesselten dessen ganze lehrreiche Geschichte. Die beiden Könige versöhnen sich, und Kyros sucht die Freundschaft des besiegten Feindes zu gewinnen. An dem stummen Sohn ereignet sich mitten im Toben der Schlacht ein Wunder: als ein Perser auf Krösus losgeht, um ihn zu töten, entringen sich ihm plötzlich die Worte: „Halt, es ist der König", und von diesem Augenblick an ist seine Zunge gelöst.

Zu diesen von Herodot erzählten Tatsachen fügt Grillparzer nur ein paar Kleinigkeiten hinzu. Aber gerade in diesen geringfügigen Aenderungen offenbart sich seine meisterliche Fähigkeit, einen historischen Stoff psychologisch zu durchdringen und zu beleben. Besonders die Gestalt des stummen Sohns, der bei Herodot nur eine passive Nebenrolle spielt, erhält bei Grillparzer bedeutend mehr Eigenleben. In einer einzigen kleinen, selbsterfundenen Szene bringt der Dichter das ganze Schicksal dieses unglücklichen Menschen zu bildhaft anschaulichem Ausdruck. Als die Leiche des älteren Sohns Krösus gebracht wird, und Adrast auf ihr sich selbst töten will, scheint es auf einmal, als wolle der Vater seine Liebe, die bisher allein dem Aelteren gehört hat, auf den jüngeren Sohn übertragen. Er hält den Adrast vom Selbstmord zurück und legt die Hand auf das Haupt des Stummen mit den Worten: „Knie nicht mehr! Herrscher sollst du sein, Herrscher nach deinem Vater! Obgleich stumm für jene, die dich umgeben, wirst du gehört werden bis an die Grenzen der Erde. Dein Wille wird dein Wort sein, und dein Arm deine Sprache.“ Man ist über diese Sinnesänderung des Königs gerührt, als aber die Beiden allein sind, stößt Krösus den Sohn zurück und spricht die kalt schneidenden Worte: „Lautloser Unglücklicher, laß mich, da liegt meine Hoffnung.“ In dieser kurzen Szene drückt sich, wie nur selten, das ganze Wesen der Grillparzerschen Dramatik aus. Was bei andern Werken (etwa der „Sappho“) den Inhalt einer ganzen Tragödie ausmacht, das Wechselspiel von zärtlicher Annäherung und desto härter empfundenem, kaltem Zurückstoßen im Verhältnis zweier Menschen, ist hier in einem Geschehen von wenigen Augenblicken sichtbar gemacht.

Sehr stark fesselt den Dichter auch die Gestalt des Adrast. Schon im Februar 1822 notiert er sich ins Tagebuch: „Verlier nicht aus den Augen jenen Phrygier Adrastos beim Herodot, der als unfreiwilliger Mörder seines Bruders beim Krösus ankommt, von ihm gereinigt wird, . . .“ Grillparzer fand hier eine Form des Schicksalsproblems, die er bisher noch nicht dramatisch verwendet hatte: Adrast erscheint als ein Mensch, der ohne eigene Schuld einem bösen Verhängnis verfallen ist. Ein

unheimlicher Fluch hat sich an seine Sohlen geheftet und läßt ihn nicht mehr los. Zuerst tötet er, ohne es zu wollen, den eigenen Bruder, nachher den Sohn des Königs, der ihn gastlich aufgenommen und von seiner Schuld durch ein Sühnopfer gereinigt hat. In dieser sagenhaften Gestalt wird als objektive Tatsache hingestellt, was bei Marius und Pazzi nur in der Form einer subjektiven Einbildung auftreten sollte: Das persönliche Verfolgtwerden eines Menschen durch eine übelwollende Schicksalsmacht. Die seelische Wirkung ist hier nicht Verbitterung und ingrimmige Auflehnung, sondern mehr eine traurige Resignation und ein inniges, aber fruchtloses Bemühen, die unfreiwillige Schuld zu tilgen. Im „Krösus" wäre das unheimliche Walten des Verhängnisses stärker herausgearbeitet worden als in der Quelle: Adrast sollte schon vor der unglückseligen Jagd mehrmals unfreiwillig Schaden anrichten und nach dem Tod des Sohnes noch länger am Leben bleiben und Krösus im Kampf gegen die Perser beistehen, aber auch dabei nur neues Unheil stiften.

Wie in den „Pazzi" und in „Marius und Sulla" sollte der Gegenspieler ein Herrscher sein, der in besonderem Maß vom Glück begünstigt wird. Grillparzer half auch hier der Ueberlieferung in kleinen Punkten nach, um den Kontrast der beiden Gestalten noch deutlicher zu machen. Der lydische König ist bei ihm nicht nur stolz auf sein neidenswertes Los; er glaubt die Gunst des Schicksals fest an sich gekettet zu haben, sodaß ihm der Unstern des Adrast nichts anhaben könne, sondern der Gegenkraft des eigenen Glücks werde weichen müssen.

Auch für die Charakterisierung des Königs ist die oben besprochene kleine Szene zwischen Krösus und seinem stummen Sohn wichtig. Er soll nicht, wie bei Herodot, schon beim ersten Schicksalsschlag an die Wirkung eines ihm feindlich gesinnten Gottes glauben, sondern sich zunächst noch gegen die Einsicht sträuben und sich über die Schwere seines Verlustes hinwegzutäuschen versuchen, bis ihm endlich die Besiegung durch Kyros seinen Irrtum und die Vergänglichkeit auch seines Glücks beweist.

Die zweite Hälfte der Tragödie hätte also einen heftigen Kampf in der Seele des Königs geschildert: eine noch tief im

Innern verborgene Stimme hätte ihn vor dem herannahenden Verhängnis erschaudern lassen, und doch hätte er sich bemüht, das Vertrauen auf die Dauerhaftigkeit seines Glücks fest zu bewahren und jene Stimme zum Schweigen zu bringen. Im „Ottokar", der etwa zur selben Zeit entstand, wird ja die gleiche Erscheinung in ergreifender Form dargestellt. Das mag wohl ein Grund dafür sein, daß der „Krösus" unvollendet blieb.

Ein weiterer Grund wird ersichtlich, wenn man den Schluß des geplanten Stücks betrachtet: In den bisher besprochenen Tragödienfragmenten war es stets so, daß der Held im Laufe der Handlung seelisch zerbricht und am Ende auch äußerlich untergeht. Krösus dagegen sollte sich im letzten Akt des Dramas zu einer freieren Weltansicht durchringen, die es ihm ermöglichte, das Leben weiterzuführen und ohne Ansprüche an das Schicksal glücklich zu sein. Aus dem verblendeten und von kühnem Selbstvertrauen erfüllten König wird ein verständiger und ruhiger Privatmensch, der dem fremden Herrscher weise Lebensregeln geben kann. Dieses Ende erinnert deutlich an den „Traum ein Leben". Auch hier wirkt ja die Verblendung Rustans, sein kühner Aufstieg zu Ruhm und Ehre und sein jäher Fall viel überzeugender und kräftiger als die etwas prosaisch anmutenden Schlußszenen. Vor dem „Treuen Diener seines Herrn" findet sich in keinem einzigen Stück eine große Gestalt, die sich zu einer ruhigen, gemäßigten Lebensauffassung durchringt. Die Stimmung der Friedlichkeit und Behaglichkeit lebt höchstens in den Wunschträumen einzelner Helden (Faust, Robert), und Menschen mit fester Haltung und verständiger Lebensführung treten nur als Nebenpersonen auf. Es ist für Grillparzer eine empfindungsgemäße Ueberzeugung, die sich bei ihm allerdings nicht wie bei Hebbel zur philosophischen Erkenntnis vertieft, daß in jeder menschlichen Brust unauflösliche Widersprüche bestehen, die mit Notwendigkeit zu innern oder äußern Konflikten führen müssen. Seine Stellung zum Tragischen im Allgemeinen wird weiter unten ausführlicher zu betrachten sein, hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß nach seiner festen Ueberzeugung die menschliche Psyche nicht die Fähigkeit hat, die in ihr liegenden Gegensätze zu überwinden und ein unbeschwertes, glückliches

Dasein zu führen. Beim Krösus-Plan liegt der Sinn des Ganzen gerade darin, daß der Held selbst am Schluß zur Einsicht kommt und sich zu einer optimistisch heiteren Lebensstimmung hinarbeitet. Eine Tragödie in ein solch versöhnliches Ende einlaufen zu lassen, muß Grillparzer gerade im Jahr 1822 sehr fern gelegen haben. Es ist ja jene Zeit, in der er zu fühlen begann, daß sein Verhältnis zu Kathi Fröhlich nicht zur Begründung eines stillen, häuslichen Glücks werde führen können. Damals schrieb er zum erstenmal die Hauptgedanken seines Faustplans nieder, in dem ein Mensch gerade diese Befriedigung in einem kleinen, behaglichen Familienleben sucht, aber nicht finden kann.

Schließlich ist zum Krösus-Plan noch zu sagen, daß sein Stoff den Schicksals-Tragödien Zacharias Werners und Adolf Müllners gefährlich nahestand. Backmann deutet an, daß die Ausführung aus diesem Grunde unterblieb. Die Erzählung Herodots enthielt allzu viele Züge, die das Publikum — wie schon bei der „Ahnfrau" — hätten veranlassen können, die Tragödie mit jenen Werken in eine Linie zu stellen. Es kann natürlich — wie schon die erhaltenen Ansätze zeigen — keinen Augenblick daran gezweifelt werden, daß Grillparzer durch seine Behandlung die fatalistischen Momente in den Hintergrund gedrängt und die Wirkung auf das Seelenleben der Personen zum Hauptthema gemacht hätte. Aber ähnlich war es auch schon bei der „Ahnfrau" gewesen, und doch hatte dies das „Gerede" von einem „Schicksalsdrama" nicht verhindern können. Bei der überaus großen Empfindlichkeit Grillparzers gegenüber der Kritik an seinen Werken ist es nicht unwahrscheinlich, daß solche Gedankengänge für das Aufgeben des Plans mitbestimmend waren.

Wenige Monate nach dem Entwurf zum „Krösus" interessierte sich Grillparzer für eine dem Gehalt nach verwandte Erzählung Herodots, die Geschichte von Polykrates und dem ägyptischen König Amasis. Er wollte ihr in seiner Dramatisierung eine etwas andere Wendung geben als Schiller in der bekannten Ballade: Polykrates selbst schildert er als mißtrauisch gegenüber der Beständigkeit des Glücks, Amasis dagegen, so erscheint er auch bei Herodot, als „sanguinisch, leicht und froh".

Dazu tritt noch eine dritte Gestalt, König Apries, der Vorgänger des Amasis in Aegypten, der den äußersten Kontrast zu Polykrates mit seiner Aengstlichkeit bildet. Bei ihm bewirkt die Gunst des Schicksals den entgegengesetzten Fehler, sie macht ihn übermütig, wenn nicht hochmütig, und läßt ihn wie Krösus sein Glück für unveränderlich halten. Eine Stelle aus Herodot mag Grillparzer schon früher zur Erwägung dieses Plans die Anregung gegeben haben. 1827 excerpiert er sie ausführlich in sein Tagebuch: „Von Apries sagt man aber, sein Sinn wäre gewesen, daß ihn auch kein Gott des Königtums entsetzen könne: so fest dünkte er sich zu stehen." Auf diese Notiz folgen einige Bemerkungen, die über den Gehalt der geplanten Tragödie und über den Sinn ihres Titels „D i e G l ü c k l i c h e n" Aufschluß geben. „Es könnte auch so heißen: k e i n e m ist beständig das Glück. Am wenigsten dem Uebermütigen, auch nicht dem ängstlich Bemühten, es zu erhalten. Die Enttäuschungen beider sind bitter. Am gelindesten nimmt es noch Abschied von dem, der sich in den Lauf der Dinge fügt und ohne Unrecht genießt."

Grillparzer will also auch hier die Wirkung des Schicksals auf verschiedene menschliche Seelen darstellen. Zwei ähnliche Kontrastfiguren wie Pazzi und Lorenzo oder wie Krösus und Adrast sollten einander gegenübertreten: der eine fürchtet im Glück ständig das Hereinbrechen eines Verhängnisses und kann deshalb nichts in Ruhe genießen, der andere wird allzu sicher und glaubt die Gunst des Schicksals auf ewig an sich gekettet zu haben. Beide werden vom Unheil, das sie früher oder später treffen m u ß, schwer niedergedrückt. Aber diesmal wollte Grillparzer nicht wie im „Krösus" allein die beiden entgegengesetzten Verirrungen hinstellen, sondern zwischen sie das Idealbild eines innerlich ausgeglichenen Menschen treten lassen. Während Apries und Polykrates das Unglück, und der letztere auch schon das Glück, nicht ruhig und gelassen ertragen können, ist Amasis vom Wechsel des Schicksals innerlich unabhängig, weil er das Glück „ohne Unrecht genießt" und im Unglück sich „in den Lauf der Dinge fügt". Er hat von Anfang an d i e Einstellung, zu der sich im Krösus-Drama der Held erst am Schluß durchringen sollte: die Gelassenheit gegenüber allem Wechsel und das ruhige

Sichbescheiden mit dem, was die Götter uns gönnen, sei es nun ein Königreich oder bloß ein kleines Heim und ein paar liebe Angehörige. Auf die drei Herrscher sind also die Stimmungen verteilt, die Krösus nacheinander durchmacht. Er beginnt mit der kühnen selbstvertrauenden Haltung des Apries, wird dann durch Orakelsprüche und Unglücksschläge mißtrauisch und ängstlich wie Polykrates und endet in der inneren Freiheit gegenüber allen Einflüssen des Schicksals, wie sie Amasis von Anfang an besitzt. So steht die Tragödie „Die Glücklichen" dem Gehalt nach dem Krösus-Plan sehr nahe, und die Gründe für das Liegenbleiben des Plans dürften dieselben sein: „Ottokars Glück und Ende" hatte schon teilweise die gleichen Motive und Probleme vorweggenommen: die Hauptfigur des Amasis mit ihrer untragischen, das Leben bejahenden Haltung entsprach nicht dem eigenen Empfinden des Dichters, und endlich war die Idee des Fatums allzu leicht in den Stoff hineinzulesen. So wird der Plan im Einzelnen nicht sehr weit gediehen sein, wenigstens läßt sich auch bei ihm über den Gang der Handlung nur sehr wenig ermitteln.

Schließlich ist noch ein dritter Stoff aus der griechischen Geschichte zu erwähnen, an dessen dramatische Bearbeitung Grillparzer vorübergehend gedacht hat. Schon bei der Lektüre des Plutarch im Mai 1820 war ihm eine Episode aus dem Leben des spartanischen Feldherrn Pausanias aufgefallen. Drei Jahre später fand er die Geschichte auch im Thukydides wieder. Diesmal formten sich aus den Eindrücken der Lektüre die Umrisse eines ganzen Dramas. Aehnlich wie beim „Krösus" entwirft der Dichter hier eine Skizze des Handlungsverlaufs, die aber von den Quellen viel stärker abweicht und ihnen nur einige Hauptzüge entnimmt. Der Plan ist jedoch lange nicht so reich an seelischem Gehalt wie der „Krösus". Statt dessen tritt die Schicksalsidee viel stärker hervor, und zwar in einer Art, die diesmal wirklich an Zacharias Werner und Müllner erinnert: das typische Requisit des Verhängnisses — hier ein Purpurmantel — beherrscht das ganze Stück, dem es auch den Namen gegeben hat. Mit genialer Erfindungsgabe konstruiert Grillparzer eine Handlung, in der dieser P u r p u r m a n t e l immer wieder das treibende Moment wird. Er führt zu mehreren verhängnisvollen

Verwechslungen und ist, teils auf natürlichem Weg, teils durch das Walten einer geheimnisvollen Schicksalsmacht, die Ursache des ganzen Verhängnisses. Von der sonst so bewundernswerten Kunst des Dichters, äußere Ereignisse mit psychologischem Gehalt zu durchdringen, ist hier nur wenig zu spüren. Immerhin zeigt der Hauptheld in seinem Handeln und seinem Schicksal eine deutliche Verwandtschaft mit Krösus, König Ottokar und Otto von Meran. Die Wahl eines „Lieblingsthemas" („der Hochmütige und sein Fall") als Grundlage des Dramas läßt vermuten, daß dem Dichter ähnliche Bilder und seelische Vorgänge vorschwebten wie bei den erwähnten Gestalten, wenn sie auch im Augenblick der Niederschrift dieses Plans gegenüber dem äußeren Handlungsablauf etwas zurücktraten.

Ein Drama „G y g e s" wird in den Jahren 1820—1826 mehrfach erwähnt, jedoch ohne konkrete Angaben über den Inhalt. Der Aufzeichnung Nr. 56 kann lediglich entnommen werden, daß in der Hauptgestalt eine besondere „menschliche Leidenschaft", das „Selbstvertrauen", verkörpert werden sollte. Etwas später hält Grillparzer in der Abschrift einer Stelle aus Platons „Staat" die Erzählung fest, wie der lydische Hirte durch eine außergewöhnliche Gunst des Schicksals und kluge Ausnützung derselben zum König wird. Beides weist deutlich auf eine Verwandtschaft mit den andern griechischen Fragmenten. Es scheint allerdings, daß im „Gyges" nur der Aufstieg zum Glück zur Darstellung kommen sollte, von einer Katastrophe des Helden ist nirgends eine Andeutung zu finden. Das Thema des „Glückspilzes" erinnert an den Küchenjungen Leon, und vielleicht wollte der Dichter hier ähnlich wie in „Weh dem, der lügt" ein heiteres Gegenbild zu den Tragödien schaffen, in denen er die gleichen Probleme von der dunkleren Seite her gefaßt hatte.

Schließlich sind noch einige Stoffe aus der griechischen Sage kurz zu erwähnen: die Seherin K a s s a n d r a, die von Agamemnon aus Troja heimgebracht und von Klytemnästra getötet wird, sollte die Hauptgestalt einer oder zweier zusammenhängender Tragödien werden. In diesen Plan ist ein Märchenmotiv, das gleichfalls auf die antike Ueberlieferung zurückgeht, in etwas veränderter Form eingeflochten: Kassandra erhält von einer

Frau, die ihr im Traum erscheint, die Gabe der Weissagung, dazu aber von einem Manne die Beigabe, daß ihren Prophezeiungen niemand Glauben schenken werde. Sie sieht also den Untergang ihrer Vaterstadt Troja und den Tod der stolzen Priamussöhne voraus, aber ihre warnenden Worte werden nicht beachtet.

Mehr als diese Grundgedanken ist von dem Plan nicht bekannt, obgleich er den Dichter offenbar längere Zeit hindurch beschäftigt hat. In der Wahl des Stoffs zeigt sich wieder Grillparzers Vorliebe für das Erhabene, Uebermenschliche, für große mythische Gestalten. Kassandra lebt, wie Drahomira, Medea und Libussa, nicht nur in der diesseitigen Welt, sie hat geheimnisvolle Beziehungen zu höheren Reichen. Sie weilt unter den Sterblichen als eine geweihte Seherin. Bei ihr kommt jedoch zum Motiv der himmlischen Sendung noch ein weiteres hinzu, das sie auch mit Pazzi und Frangipani verbindet. Auch sie fühlt sich zwar ihrer Umwelt überlegen, wird aber von dieser nicht anerkannt, sodaß ihr die Gabe der Wahrsagekunst statt Beglückung nur Kummer verursacht. Allerdings ist es unwahrscheinlich, daß auch sie sich in der Verbitterung über ihr Verkanntwerden seelisch verzehren und vergrämen sollte. Der antiken Ueberlieferung entsprechend ist sie eher als stille, traurige Dulderin ihres Loses zu denken, als eine seelische Verwandte der Königin Margarethe und der Herzogin Agnes.

Schon im Frühjahr 1817 scheint Grillparzer geplant zu haben, die Heimkehr des U l y s s e s als Operntext zu bearbeiten. Von diesem Werk sind jedoch lediglich zwei vierzeilige Strophen erhalten, die Penelopes Jammer um den vermißten Gatten schildern.

Bei den r ö m i s c h e n Fragmenten läßt sich etwas Aehnliches bemerken wie bei denen aus der griechischen Geschichte. Grillparzer sucht seine Stoffe nicht in der Blütezeit des emporsteigenden Imperiums, ihn fesselt gerade jene Epoche, in der das gute, alte Römertum untergeht, in der die vaterländischen Ideale verblassen und die Tugenden erlahmen, wo ein neuer, individualistischer Menschentyp auftritt und ein Catilina durch seine rastlosen Umtriebe und seine ungeheuerlichen, egoistischen Pläne

den Staat in Schrecken setzt, wo Mord, Gewaltherrschaft und Bürgerkriege die gesamte Ordnung zu zerrütten drohen. In dieser Welt der entfesselten Leidenschaften bietet sich seinem Gestaltungsdrang ein reiches Betätigungsfeld. Einmal greift er auch hier in die Frühgeschichte zurück, um die urwüchsig-rohe Triebhaftigkeit Tarquins auf die Bühne zu bringen, aber die zwischen beiden Epochen liegende Hochblüte des römischen Staatslebens nimmt er nicht in seine Schaffenspläne auf.

Hier offenbart sich eine Einstellung zur Antike, die sich von derjenigen der Weimarer Klassik wesentlich unterscheidet. Winckelmann und Humboldt, Goethe und Schiller sehen im Altertum in erster Linie die Zeit der vollkommensten Erfüllung der Humanitätsidee. Es ist ihnen das unerreichte und auch unerreichbare Vorbild, und für sie besteht ein höchstes Ziel darin, es in einem neuen Gewand und in neuer Form auferstehen zu lassen. Sie wenden ihren Blick deshalb vor allem den großen Zeiten der Römer und besonders der Griechen zu, den eigentlich klassischen Zeiten, in denen die Individualität ihre höchste Entfaltungsmöglichkeit erlangte und sich zugleich im Ganzen eines lebendigen Staatswesens organisch eingeliedert fühlen konnte. Das Athen des Perikles gilt ihnen als ein Höhepunkt der Menschheitsentwicklung, und nur im Aufblick zu ihm wird sich nach ihrer Meinung die europäische Kultur zu neuer Blüte erheben können.

Auch Grillparzer ist nicht blind für den herrlichen Glanz der klassischen Epoche Griechenlands. Auch er kennt und verehrt ihre großen Dichter und Denker und beschäftigt sich viel mit ihrer Geschichte. Aber er blickt zu ihr nicht wie zu einem Ideal empor, dem man in „ewig strebendem Bemühn" nacheifern müßte, dazu ist seine Lebenshaltung viel zu resigniert und passiv. Er liest die Berichte aus dem Altertum etwa so, wie man die Bilder eines fernen, wunderbaren Landes an sich vorüberziehen läßt, wenn man keine Hoffnung hat, es je mit eigenen Augen zu sehen. Er sucht in der Beschäftigung mit der Antike nicht Richtlinien für sein eigenes Denken und Trachten, sondern Erschütterung durch große Begebenheiten und vor allem Stoffe, die sich dramatisieren lassen, außerordentliche Charaktere und bedeutende Schicksale, in denen sich sein Erleben widerspiegelt

und dichterisch verklären läßt. Daraus ergibt sich auch, daß ihn die klassischen Zeiten, in denen sich das Individuum noch durchaus im Staatsganzen verwurzelt fühlt, weniger zu interessieren vermögen als gerade die Epochen der Auflösung, in denen alle geordneten Kulturverhältnisse zu zerbröckeln beginnen und sich die wildesten Triebe ungehemmt entfalten können.

Die Anregung zu seinem Plan „Die letzten Römer" empfing Grillparzer wohl auf der Italienreise im Jahr 1819. Schon der Titel deutet darauf hin, daß eine ähnliche Untergangsstimmung über dem ganzen Werk liegen sollte, wie sie — in einer andern Sphäre — das Gedicht „Campo vaccino" zum Ausdruck bringt.

Der Zyklus sollte aus fünf Dramen bestehen mit den Titeln: 1. „Marius und Sulla", 2. „Krassus und der Fechterkrieg", 3. „Pompejus und Cäsar", 4. „Brutus" (der Mörder Cäsars), 5. „Die Triumvirn" (Octavian, Antonius und Lepidus). Die historischen Exzerpte zum ersten und dritten Stück zeigen, daß ihn an den Helden dieser beiden Werke nicht etwa ihre kriegerischen Taten gegen fremde Völker interessieren, sondern gerade jene unseligen Bürgerkriege, in denen die früheren Waffengefährten und Freunde sich mit leidenschaftlichem Haß bekämpfen. Nicht die Besiegung der Cimbern und Teutonen durch Marius und nicht die ruhmvolle Unterwerfung der gallischen Stämme durch Cäsar sollte den Stoff seiner Dramen bilden, sondern die darauf folgenden Kriege zwischen Marius und Sulla und zwischen Pompejus und Cäsar, mit all ihren blutigen Vergeltungsszenen und der greuelvollen Niedermetzelung von Tausenden römischer Bürger und Sklaven. Ueber den Inhalt des vierten und fünften Dramas ist nichts Näheres bekannt, doch zeigen hier schon die Titel deutlich genug, daß es sich um ähnliche Themen handeln mußte. Ueber das zweite Stück, mit dem Grillparzer auf seinen alten Plan „Spartakus" zurückgreifen wollte, sagt er selbst, es gehöre „streng genommen nicht in die Reihe". — Aber er wollte es sich doch „nicht versagen, den göttlichen Spartakus darzustellen".

Der Plan eines ganzen Dramenzyklus aus der römischen Geschichte wurde wohl ziemlich bald wieder fallen gelassen. Wenigstens taucht er als solcher in den Tagebüchern nach 1824 nicht

mehr auf. Sicher mögen da die Erfahrungen, die Grillparzer bei der Arbeit am „Goldenen Vließ“ machte, mitgesprochen haben: er fühlte, daß er nicht über die nötige Ausdauer und Willenskraft verfügte, um mehrere Dramen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschmieden. Schon die Beendigung der Trilogie war ihm unendlich schwer geworden, und mehrmals hatte er den Gedanken bereits aufgegeben, sie jemals zu einem in sich geschlossenen Kunstwerk abrunden zu können. Seine eigentümliche Schaffensart, von der noch eingehender zu sprechen sein wird, war von vornherein einem so groß angelegten Plan ungünstig.

Einzelne Stoffe aus der römischen Geschichte beschäftigten den Dichter aber noch längere Zeit. Von den Titeln des Zyklus stehen auf dem Stoffverzeichnis von 1826 noch die beiden ersten, dazu tritt der Plan eines „Catilina“, der ihn schon 1817 beschäftigt hatte. Lange Auszüge aus Appian und Sallust sowie aus Cäsars „Bellum Civile“ bezeugen Grillparzers Interesse an denselben Stoffen, aber wie er sich die Ausführung im Einzelnen gedacht haben mag, bleibt leider fast ganz im Dunkeln.

Nur zum ersten Drama „Marius und Sulla“ liegen ausführliche Notizen vor. Ende 1820, also etwa ein halbes Jahr nach der ersten Erwähnung des geplanten Zyklus, zeichnet Grillparzer sich auf, welche Ideen ihm für dieses Stück vorschweben. Er knüpft seine Bemerkungen an die Lektüre von Plutarchs Leben des Sulla an, mischt aber nach seiner gewohnten Weise die Gedanken des Historikers sehr stark mit eigenen.

Wie schon bei früheren Fragmenten entwirft Grillparzer ein eindrucksvolles Charakterbild der beiden Hauptgestalten, während er die Handlung des Stücks nur kurz streift. Marius und Sulla treten in plastischen Zügen hervor. Sie bilden ein ähnliches Gegensatzpaar wie die Hauptfiguren in den „Pazzi“. Auch ihnen hat Fortuna ganz verschiedene Lose in die Wiege geworfen, und auch bei ihnen bewirkt die ungleiche Verteilung der Glücksgüter einen unergründlichen Haß. Aber die Antithese ist hier noch gesteigert: während in den „Pazzi“ das Interesse des Dichters ganz auf den düstern Charakter des Hauptheldens gerichtet ist, nimmt er im Römerdrama an beiden Partnern gleichmäßig Anteil.

Sulla ist zwar ganz wie der heitere Mediceer in seinen Unternehmungen stets vom Glück begünstigt, aber bei ihm hat dies eine ganz andere Wirkung: während Lorenzo auch im vollen Glanz seines Ruhms den rechtlichen Sinn behält und an das Wohl des ganzen Volks denkt, läßt sich der Römer durch das Bewußtsein seiner Unbesiegbarkeit zu den wildesten Ausschweifungen hinreißen. Da ihm alles gelingt und er überall Erfolg hat, so fühlt er sich schließlich an kein menschliches Gesetz mehr gebunden. Er begeht eine Greueltat nach der andern ohne die geringsten Gewissensbisse oder Furcht vor der strafenden Hand der Götter. Zum Schluß seines Lebens kehrt er scheinbar in die Grenzen des Rechts zurück, aber nicht etwa aus Reue, sondern nur, „weil die Schlechtigkeit angefangen hatte, ihren Reiz für ihn zu verlieren". Bei ihm wird also gerade die besondere Gunst des Schicksals zur Triebfeder für die gänzliche Zerstörung seines sittlichen Charakters, für die Entfesselung der wildesten egoistischen Leidenschaften und Triebe.

Bei Marius wird eine ähnliche Wirkung gerade durch die entgegengesetzte Ursache hervorgerufen. Ebenso fest wie Sulla von der Treue seines Glückssterns ist sein Gegenspieler davon überzeugt, daß ihm persönlich das Schicksal alles Ueble zugedacht habe. Während Sulla alle Aufgaben spielerisch an die Hand nimmt und ohne Anstrengung löst, erwägt Marius jede seiner Handlungen gründlich und führt sie dann langsam, bedächtig und konsequent aus, um des guten Ausgangs völlig sicher zu sein. Er will durch mühevolle Arbeit gleichsam dem Schicksal den Erfolg abzwingen. Und doch muß er oft erleben, daß ihn alle seine Bemühungen nicht zum Ziel führen, während sein Gegner die reifen Früchte erntet, ohne gesät zu haben. Zuerst glaubt er Sulla mit seiner Leichtigkeit und Oberflächlichkeit verachten zu dürfen, aber als er immer wieder sieht, daß gerade diesem jungen Fant aller Erfolg in den Schoß fällt und nicht ihm selbst, dem bedächtig Handelnden, tritt an die Stelle der Verachtung ein mit Furcht vermischter Haß, der umso verbissener wird, je mehr sich alle Bemühungen, dem Gegner den Rang abzulaufen, als zwecklos erweisen.

So erzeugen Gunst und Ungunst des Schicksals in den Seelen der beiden Helden gleich böse Früchte. Das Thema der „Psyche“ und das der „Pazzi“ sind in einem Drama miteinander verknüpft, wobei die beiden vom bösen Geschick verbitterten Gestalten, Pazzi und Marius, sich sehr ähnlich sehen, während das gute Schicksal zwar verschieden wirkt, aber doch in beiden Fällen zu einem traurigen Seelenzustand führt: bei Psyche zum Sichverzehren in stiller Liebessehnsucht, bei Sulla zum wilden und hemmungslosen Austoben aller Leidenschaften. Doch lassen sich mit Marius sowohl als mit Sulla noch weitere Gestalten der früheren Fragmente vergleichen. Es sei etwa an Jerindo Frangipani, Faust und Boleslav erinnert. So zeigt sich wieder, wie Grillparzer stets bemüht ist, dem Stoff eine seiner Lieblingsideen einzupflanzen. Bei den übrigen Dramen des Zyklus scheint ihm dies nicht ganz gelungen zu sein. Nur noch in der Tagebuchnotiz 732 vom Mai 1820 gibt er eine knappe Charakteristik einiger Gestalten aus den folgenden Dramen, dann werden diese überhaupt nicht mehr erwähnt. Interessant ist, daß sich Grillparzer gerade an dieser Stelle seines Tagebuchs unter verschiedenen Notizen zu den „Letzten Römern“ den folgenden Gedanken aufzeichnet: „Daß ich bei länger dauernden Arbeiten leicht dem ersten Plane untreu werde, liegt auch mit darin, daß ich Lieblingsthemata und -ansichten in mir herumtrage, die sich mir unbewußt einmischen, wo es nur immer möglich ist“ (I, 725). In den Skizzen zu „Marius und Sulla“ läßt sich sehr schön beobachten, wie eine solche „Lieblingsansicht“ gleichsam den Stoff aufsaugt und ihm ihr eigenes Gepräge gibt. Wo dieses „Aufsaugen“ nicht möglich war, konnte der dichterische Funke nicht zur Entzündung kommen. Darin liegt wohl der Grund dafür, daß die übrigen Dramen des Römerzyklus nicht über das Anfangsstadium hinausgeführt wurden. In den späteren zwanziger Jahren finden sich zwar noch lange Auszüge aus Cäsars Bellum civile, offenbar im Zusammenhang mit dem geplanten „Cäsar und Pompejus“, aber nirgends mehr die Spur einer umgestaltenden Hand, die aus den bloßen Tatsachen eine dramatische Linie oder eine psychologische Entwicklung herauszuarbeiten vermöchte.

Die Tragödie „Catilina“ wird in den beiden Stoffver-

zeichnissen von 1817 und 1826 erwähnt. Grillparzer dachte also an dieses Drama schon lange, bevor der Zyklus „Die letzten Römer" seine Phantasie beschäftigte, und auch noch, nachdem dieser Plan schon wieder in Vergessenheit versunken war. Eine Zeit lang hatte der Dichter, wie es scheint, die Absicht, dieses Werk in die Reihe der Römerdramen aufzunehmen. Jedenfalls stehen zweimal die Notizen zum „Catilina" mitten zwischen solchen zum Zyklus (dr. Pl. 245 und 248). Zeitlich hätte der „Catilina" seine richtige Stelle zwischen „Spartakus" und „Pompejus und Cäsar" gefunden.

Leider ist über den Aufbau des Stücks so gut wie nichts bekannt, obwohl er offenbar im Geist des Dichters schon ziemlich fertig vorlag. Nur über den Charakter des Catilina und seines Gegenspielers Cicero geben zwei Notizen einigen Aufschluß: in Nr. 245 der dramatischen Pläne hält Grillparzer eine kleine, selbsterfundene Anekdote für den ersten Akt fest, und in einer Kritik zu Voltaires Drama „Rome sauvée" macht er einige Bemerkungen über den wahren Charakter der beiden Gestalten der ihm dort stark entstellt scheint. Diese Ausführungen zeichnen Catilina trotz ihrer Kürze sehr eindrucksvoll als einen heuchlerischen, verschlagenen, gewissenlosen Mann, der die Leidenschaft Anderer für seine eigenen Zwecke rücksichtslos zu schüren versteht und den rechtlichen, selbstbeherrschten, tiefsinnigen Redner Cicero mit ausgelassenem Spott verfolgt. Als besonders dramatisch in der Geschichte der Verschwörung hebt Grillparzer den Augenblick hervor, wo der gesamte Senat unter der Wirkung von Ciceros Rede sich gegen Catilina stellt, dieser aber nur einen Augenblick zwischen der „Angst des bösen Gewissens" und der „Unverschämtheit" schwankt, dann aber der letzteren den Sieg gibt und mit dem Ruf „Incendium meum ruina vestra restinguam" die Versammlung verläßt. Catilina ist also für Grillparzer einer jener zügellosen Gewaltmenschen, die in ihrem ungeheuren Uebermut schließlich untergehen, wie sie in den Werken der zwanziger Jahre wiederholt auftreten. Außer an Sulla könnte man vor allem an Ottokar und Otto von Meran im „Treuen Diener seines Herrn" erinnern. Auch diese Beiden stehen als gesetzlose Verbrecher einem rechtlichen, friedliebenden Mann ge-

genüber, der sich vergeblich bemüht, ihre wilden Triebe zu bändigen und in Schranken zu halten.

Das gleiche Gegensatzpaar ist auch in einem letzten Römerdrama vertreten, das nur einmal als Plan auftaucht und dann wieder vergessen wird: Ende 1820 notiert sich Grillparzer einige Gedanken zu einem Trauerspiel „B r u t u s". Es behandelt die Geschichte der Lukretia, die von dem rohen Tarquin geschändet wird und sich daraufhin selbst den Tod gibt. In Tarquin sollte wieder der rücksichtslose, ungebändigte Sinnenmensch verkörpert werden, in Brutus sein Gegenspieler, der für Gesetz und Recht kämpfende Bürger. Lukretia, das Opfer jenes Gewaltmenschen, sollte „weise Unschuld mit römischer Charakterfestigkeit" verbinden. Ueber die Handlung im Einzelnen hat Grillparzer keine Bemerkungen hinterlassen.

Auch Stoffe aus der Geschichte des jüdischen Volkes lockten Grillparzer wiederholt zur Dramatisierung. Während einiger Jahre trägt er sich mit dem kühnen Gedanken, die Leiden Christi zum Gegenstand einer Tragödie „D i e N a z a r ä e r" zu machen. Aus den späteren Aufzeichnungen läßt sich nicht erkennen, ob er, wie etwa Hebbel in seinem „Christus"-Fragment, dem Werk eine eigene philosophische Auffassung der biblischen Geschichten zugrunde legen wollte oder ob er sich enger an das Neue Testament angelehnt hätte, wie es die kultischen Passions- und Osterspiele tun, die ja noch bis in die jüngste Zeit in Oesterreich lebendig gepflegt wurden und die sicherlich auch ihm bekannt waren. Jedenfalls zeigt dieses Fragment noch deutlicher als die „Drahomira", daß auch in ihm, wie in zahlreichen Dichtern seiner und der vorausgegangenen Zeit, das Streben nach einer Erneuerung des großen mythischen Dramas lebendig war. Hier forderte der Stoff mehr als in irgendeinem seiner geplanten oder vollendeten Werke einen erhabenen Stil, der die überzeitliche Bedeutung des Geschehens hätte zum Ausdruck bringen können.

Daß der Plan nicht zur Ausführung kam, mag durch äussere und innere Schwierigkeiten bedingt sein. Einmal war es in Oesterreich ein gewagtes Unterfangen, religiöse Themen poetisch zu behandeln. Grillparzer hatte dies mit seinem Gedicht „Campo Vaccino" bitter erfahren. Vor allem aber mußte es ihm

innerlich widerstreben, seine innersten Gedanken der Allgemeinheit preiszugeben. Er war keine Natur wie Hebbel, der sich stets gedrängt fühlte, seine persönlichen Auffassungen über die letzten Fragen Andern mitzuteilen.

Etwas mehr als über den Gehalt des Stücks im Ganzen läßt sich über die Auffassung der Charaktere sagen. Sie ist wieder bezeichnend für Grillparzers Schaffensart. Er wählt aus der Fülle der biblischen Gestalten drei heraus, die durch eine besondere Leidenschaft mit dem Erlöser verbunden sind: Maria Magdalena, Kaiphas und Judas. Dieser nimmt sein Interesse am stärksten in Anspruch. In der Tagebuchnotiz vom Februar 1820, in der er verschiedene „menschliche Leidenschaften und Fehler der Reihe nach" durchgeht und für jede einen Vertreter in der Menschheitsgeschichte aufsucht, nennt er Judas als Verkörperung des Neids. Offenbar sollte er die zentrale Gestalt des Dramas werden. Schon bei der ersten Erwähnung des Stoffs im Februar 1819 wird er allein kurz charakterisiert, die übrigen Personen sind nur aufgezählt. Die wenigen über ihn notierten Worte tragen deutlich das Gepräge Grillparzerscher Psychologie: „Schon von Anfang an sucht er es Christus gleichzutun, da es ihm nicht gelingt, wird er sein bitterster Feind." Er ist also ein von starkem, vielleicht sogar idealistischem Streben erfüllter Mensch, der über das bittere Erlebnis der eigenen Unzulänglichkeit nicht hinwegkommt, sodaß sich seine quälenden Selbstvorwürfe in eine grimmige Feindschaft gegen seinen Meister verwandeln. Backmann erinnert an Jerindo Frangipani in „Friedrich dem Streitbaren". Noch näher scheint er als Vertreter des Neids Francesco Pazzi zu stehen.

Von einem geplanten Drama „R u t h" ist noch weniger bekannt, obwohl es im Stoffverzeichnis von 1826 gleich an erster Stelle steht. Es wird später nirgends mehr erwähnt, und vorher kommt lediglich einmal eine kleine Skizze vor, die wahrscheinlich zu ihm gehört und die dann in „Weh dem, der lügt!" ihre Verwertung fand. Aus ihr scheint hervorzugehen, daß der erotische Gehalt des Themas stark betont werden sollte. Ruth läßt sich von ihrem neuen Herrn Boas in der jüdischen Religion un-

terrichten, sie faßt aber seine Worte nicht mit dem Verstand auf, sondern mit ihrem Herzen, das von Liebe zu ihrem Lehrer erfüllt ist. Als er davon spricht, daß es nur e i n e n Gott gibt, versteht sie ihn, weil ihre Liebe ja auch nur einen Gegenstand kennt. Sie „sieht schnell vom Boden empor, blickt ihn an und sagt: nur einer! fahre fort! ich fühle das." Das zart empfundene Ineinanderspielen von religiösen Gefühlen und Liebesregungen erinnert entfernt an „Hero und Leander", und das Motiv der Liebe zwischen Menschen aus verschiedenen Völkern und mit verschiedenem Glauben kehrt in den „Argonauten" und „Weh dem, der lügt!" wieder. In der „Ruth" wären jedoch Liebe und Religion nicht in Konflikt gekommen (wie bei Hero), und die Fremdheit der Gatten hätte nicht nach dem Erlöschen ihres ersten Reizes zu Haß und Feindschaft geführt (wie in der „Medea"). In seiner überlieferten Form hat der Stoff rein idyllischen Charakter. Das Stück mußte in einem friedlich harmonischen Schluß ausklingen, wenn die biblische Erzählung nicht ihren Sinn und Gehalt völlig verlieren sollte. Es mag selbst Grillparzer, der sich sonst — etwa im „Treuen Diener" — große Freiheiten gegenüber seinen Quellen erlaubte, zu gewagt erschienen sein, an einer Geschichte aus der heiligen Schrift so weitgehende Aenderungen anzubringen, wie sie nötig gewesen wären, um ihr genügend dramatische Spannungen zu verleihen. Damit mag es zusammenhängen, daß der Plan nicht weiter gediehen ist.

Ein dritter Plan aus der jüdischen Geschichte ist etwas besser bekannt: er sollte den Stoff von Herodes und Marianne behandeln, den ja auch Hebbel dramatisch bearbeitet hat. Grillparzer wollte — wie in seinem Römer-Zyklus — das Versinken eines einst stolzen und mächtigen Geschlechts darstellen. Auch hier sollte die Untergangsstimmung schon im Titel zum Ausdruck kommen: „D i e l e t z t e n K ö n i g e v o n J u d a".

Dieses Drama muß im Geist schon ziemlich weit ausgearbeitet gewesen sein, denn die Tagebücher weisen zahlreiche Spuren einer intensiven Beschäftigung mit dem Stoff auf: Auszüge aus Josephus und anderen Quellen, Notierungen einzelner verwendbarer Züge, eine Paraphrasierung des ersten Akts und eine

ausführliche Studie zum Charakter des Königs. Letztere ist am aufschlußreichsten. Sie schildert Herodes als einen im Grunde genommen guten Menschen. Er „hat von Natur Edelmut und Sinn für das Rechte", wird aber durch seine schlimmen Erfahrungen in die Bosheit hineingetrieben. „Er hat so viel Schlechtigkeit, so viel Undank erfahren, daß er an keine echte Tugend mehr glaubt." Seine bitteren Enttäuschungen nehmen ihm alle Kraft zum Leben. Ursprünglich zum Guten veranlagt, wird er allmählich immer mehr verbittert und vergrämt, bis er schließlich nur noch die Schattenseite aller Dinge zu sehen vermag und „ihm selbst die Freude kein Gut scheint". Er fühlt das Unrecht, das er begeht, aber er entschuldigt sich vor sich selbst damit, daß er „in seiner Lage nicht anders kann". So gibt er seinen früheren Freund Antonius, als er besiegt wird, auf und schlägt sich zum neuen Günstling des Glücks Oktavian, obwohl er dieselbe Handlungsweise an Andern verurteilt. Die Welt und die Menschen klagt er an, ihn zu diesem schlechten Schritte genötigt zu haben, denn er hält sich selbst für zu edel, als daß er ihn je von sich aus getan hätte. Seine düstere Stimmung wird durch Mariannes bloßes Dasein noch verschlimmert. Herodes fühlt, daß sie ihm, dem schwächlich Gewordenen, unstet Schwankenden mit ihrer Reinheit, Vornehmheit und ruhigen Gleichmässigkeit weit überlegen ist. Zugleich treibt ihn aber ein heftiges Liebesverlangen zu seiner überaus schönen Gattin. Er versucht immer wieder, sich ihr zu nähern. Sie aber weist ihn gelassen, wenn nicht kalt zurück oder hält ihm offen seine Charakterlosigkeit vor. Das kann Herodes umso weniger ertragen, als er die Berechtigung ihrer Vorwürfe empfindet, und doch kann er sich nicht von seinem quälenden Begehren nach Liebesgenuß frei machen. Auch Salome, die Schwester des Königs, erscheint als friedlose Seele, die Mariannens Reinheit wie einen stetigen stillen Vorwurf empfindet. Aber bei ihr hat das nur die Wirkung, daß sie nach Fehlern der Königin zu suchen beginnt, um das Gefühl der eigenen Unterlegenheit loszuwerden, während Herodes im Bewußtsein seiner Minderwertigkeit immer mehr den inneren Halt verliert und einem dumpfen Brüten anheimfällt.

Zwei Kräfte sind es also, die in der Seele des Königs wühlen und ihm das Leben trotz seiner glänzenden Machtstellung zur Hölle machen: Die Stimme des Gewissens, die ihm ständig seine Verworfenheit und die Unzulänglichkeit seines gesamten Handelns vor Augen hält, und das glühende sinnliche Verlangen, dessen Befriedigung ihm standhaft verweigert wird. Die beiden Kräfte steigern sich gegenseitig, denn gerade indem Herodes sich der Gattin zu nähern versucht, wird er durch ihre Worte oder auch schon durch den bloßen Anblick ihres edlen und vornehmen Wesens auf die Niedrigkeit der eigenen Seele hingewiesen. Das Gefühl der Minderwertigkeit als Ursache seelischer Selbstzerstörung kam in früheren Fragmenten wiederholt vor (etwa bei Pazzi, Frangipani, Judas), dagegen tritt das Motiv des nur auf die Sinnlichkeit gerichteten Liebesverlangens — abgesehen von der nur kurz erwähnten Gestalt Tarquins — hier zum erstenmal in so unverhüllter Form auf. Wenn in Psyche, in Sappho, in Medea und später in Hero der Wunsch nach Liebe und Gegenliebe, weil er nicht erfüllt werden kann, den Frieden des Weibes zerstört, so trägt dort die Sehnsucht einen viel zarteren, mehr seelischen Charakter. Herodes dagegen ist von einer rein triebhaften erotischen Leidenschaft beherrscht. Sie sollte in allen ihren Stadien geschildert werden; dem ersten unheilverkündenden Glimmen, dann dem ungestümen Emporflackern und schließlich dem grausigen, selbstzerstörerischen Wüten. Grillparzer wollte also nicht etwa, wie Hebbel bei der Behandlung des gleichen Stoffs, eine Liebestragödie schaffen, in der keine einzige eigentliche Liebesszene vorkommt. In sein Werk sollte vielmehr wie in keines der früheren Dramen die ganze sinnliche Glut, deren seine Seele fähig war, einfließen.

Es wurde oben ausgesprochen, daß manche Fragmente trotz ihres vielversprechenden Anfangs deshalb nicht zur Ausführung kamen, weil die Gestaltungskraft nicht mehr ausreichte, um den Schluß auf derselben künstlerischen Höhe zu halten. Die Eingebungen, die beim Entwerfen der ersten Akte reichlich geströmt waren, kamen nicht mehr, und durch „trocknes Sinnen" war eine befriedigende Lösung nicht zu finden. Auch bei der Arbeit am „Herodes" scheint Grillparzer diese Erfahrung gemacht zu

haben. Er bemerkt zu dem ihm besonders am Herzen liegenden Plan: „Wenn ich einen genügenden Ausgang finden könnte, würde ich vielleicht diesen Herodes schreiben."

Schließlich ist noch eine letzte Gestalt aus der jüdischen Geschichte zu erwähnen, die viele dem Herodes ähnliche Züge erhalten sollte: „S a m s o n". Bei diesem Stoff lieferte die Quelle kein so scharf umrissenes Bild wie Josephus für das Herodes-Fragment. Der Charakter des Helden verdankt noch mehr der eigenen Phantasie des Dichters.

Die erste Anregung empfing er bei einer Aufführung von Händels Oratorium „Samson und Dalila" am 27. Februar 1829. Dieses Werk erregte Grillparzers Phantasie so stark, daß er am Abend und am folgenden Morgen den Gedanken einer Bearbeitung des Stoffs nicht mehr aus dem Kopf bringen konnte. Trotz dieses großen Eindrucks ist es nicht wahrscheinlich, daß die Oper in stofflicher Hinsicht einen überwiegenden Einfluß auf seinen Plan gehabt habe. Das Erlebnis der Aufführung brachte ihn wohl in die gehobene Stimmung, die er stets zum Schaffen brauchte, aber seine Phantasie schlug dann ihre eigenen Wege ein. Das geht schon daraus hervor, daß das Oratorium die letzten Tage Samsons zum Gegenstand hat und die Vorgeschichte nur erzählt wird, während er das ganze Leben des Helden von seiner Werbung um die Philistertochter bis zu seiner Gefangennahme und seinem heroischen Ende schildern wollte.

Trotzdem hat Grillparzer das S z e n e n b i l d des Anfangs aus der Oper übernommen: auch er läßt das Stück mit einem Festgelage beginnen, bei dem die Philister ihrem Gott Dagon Preislieder singen und Samson unwillig zuhören muß. Dabei ist aber die Bedeutung dieser Szene innerhalb der Handlung bei ihm eine ganz andere.

Diese Tatsache ist geeignet, auf ein wichtiges Element in seiner Kunst hinzuweisen, das bisher noch nicht eingehend betrachtet wurde, die bildhaft anschauliche Form der Darstellung. In einem Gespräch mit Foglar vom 30. Dezember 1839 finden sich folgende Worte: „Der junge dramatische Dichter soll sich in das Parterre versetzen und zuschauen im Geiste, ob eine Per-

son rechts oder links zu stehen kommt, ob sie die oder die Hand hebt oder senkt, sitzt oder steht; ja so zu sagen jeden Knopf am Kleide derselben sehen. Durch eine solche lebhafte Vergegenwärtigung muß das Werk gewinnen. Wenn ein Drama nicht auf die Bühne kommt, so ist es meistens darin verfehlt, daß man es sich nicht rein vorstellen könnte."

Grillparzers Schaffen entspricht dieser Forderung nach Anschaulichkeit in vollem Umfang. Das zeigt sich insbesondere an einigen Stellen seiner Werke, wo das Ausdrucksmittel der Gebärde gegenüber dem des gesprochenen Worts in den Vordergrund tritt oder dieses vollständig verdrängt, indem der Dichter allein durch das Auge auf den Zuschauer zu wirken sucht. Solche Szenen enthalten häufig eine Fülle von Spannungen und feinen psychologischen Nüancen, wie sie durch eine bloße Wechselrede kaum in der gleichen Konzentration gegeben werden könnte. So etwa, wenn Hero beim Fest ihrer Einkleidung, als sie von der Bildsäule Amors zu der Hymens schreitet, den knieenden Leander erblickt, in plötzlicher Verwirrung ein Versehen nach dem andern begeht und sich beim Abtreten noch einmal wie nach etwas Fehlendem umwendet, dabei aber ihren Blick auf den Jüngling fallen läßt.

Ferner ist auf einige Stellen im „Ottokar" hinzuweisen, besonders den Schluß des dritten Akts: Zawisch öffnet gewaltsam das in der Mitte der Bühne befindliche Zelt, und man sieht im Innern den stolzen Böhmenkönig vor Kaiser Rudolf knieen, um von ihm die Lehen zu empfangen. Nach vollzogener Handlung bleibt Ottokar noch eine Weile in sich versunken stehen, fährt dann plötzlich empor, wirft Mantel und Krone ab und stürzt mit finsterer Miene hinweg.

Auch König Alfons drückt am Ende der „Jüdin" die überraschende Befreiung seines Innern von der sinnlichen Leidenschaft, die ihn bisher gefangen hielt, durch eine eigentümliche Gebärde aus: Er „betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser

letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin."

Alle diese Szenenbilder, deren Zahl noch um viele vermehrt werden können, bringen in der Gruppierung, den Bewegungen und den Gebärden der Personen ein reiches seelisches Geschehen zu anschaulicher Darstellung.

Bisweilen offenbart sich das Innere eines Menschen auch in einer einzelnen „stummen Pose". So kommt es wiederholt vor, daß sich eine Person zu den Füßen einer andern niederwirft, weil in ihr eine Empfindung so mächtig geworden ist, daß sie sich nicht mehr zurückhalten läßt. Sehr verschiedene Gefühle können sich in dieser Weise äußern: Bei Medeas Jungfrau ist es das Schuldbewußtsein, bei Rahel die Todesfurcht, bei Leander die überquellende Liebessehnsucht und bei Hero selbst der unbändige Schmerz über den Tod des Geliebten.

Eine andere sehr eindruckysvolle Pose beschäftigt Grillparzers Phantasie während der ganzen Zeit seines dramatischen Schaffens. Zum erstenmal fällt sie ihm in einem Geschichtswerk auf. Er notiert sich daraus folgende Begebenehit: „Als Cromwell das Parlament aufhob, zog er seine Uhr aus der Tasche und warf sie auf den Boden, daß sie in Stücke zersprang. ‚Ich will euch zerschmettern wie diese Uhr' rief er dabei aus." Der jugendliche Dichter fügt die bezeichnenden Worte hinzu: „Wie mag bei dem Zerschellen der Uhr am Steinpflaster den Parlamentsherren das Herz gezittert haben! Etwas Aehnliches müßte auf der Bühne von der herrlichsten Wirkung sein. So Wort und Bild zu gleicher Zeit!" Die Erinnerung an diese kleine Szene wirkt in Grillparzers Phantasie noch lange fort. In späteren Werken und Fragmenten läßt er häufig das dämonische Wüten ungebändigter Leidenschaft sich in ähnlichen Gebärden äußern. So zerreißt Pazzi den Kranz, der ihm als Ehrengeschenk überreicht wird, so zerbricht Medea ihre Leier und schmettert sie der Nebenbuhlerin Kreusa vor die Füße, so wirft Kaiser Rudolf II., als sich sein Bruder ihm zu nähern versucht, das Buch, in dem er las, weg und stößt dazu ein heftiges „Allein!" aus. Aehnlich weist auch Isaak vor den Gemächern des spanischen Königs alle Bittsteller ab, indem er ihre Gesuche zu Boden schleu-

dert und sie dabei anfährt: „Was es auch immer sei, hier eure Antwort."

In diesem Zusammenhang gehört auch die Verwendung sinnlicher Symbole zur Darstellung geistiger Tatbestände. Das goldene Vließ ist dafür vielleicht das hervorstechendste Beispiel. Es dient, wie Grillparzer selbst betont, als sichtbarer Ausdruck für die Schuld, die Aietes durch die Ermordung des Gastfreunds auf sich geladen hat und die „fortzeugend Böses immer muß gebären". Eine ähnliche Funktion kommt wohl dem Purpurmantel im gleichnamigen Stück zu — auch hier weist schon der Titel auf die Wichtigkeit des „Requisits" hin —, ferner dem Geschmeide in der „Libussa" und Rahels Bildnis in der „Jüdin".

In den Fragmenten spielt das Element des sinnlich Anschaulichen eine gleich wichtige Rolle. Oft notiert sich Grillparzer, um den Charakter der Personen festzuhalten, statt einer psychologischen Studie lediglich eine dramatische Situation, in der das Wesen der beteiligten Menschen deutlich ausgeprägt erscheint. So ist zur „Ruth" außer dem Titel nur eine derartige Kurzszene aufgezeichnet, aber schon diese allein läßt über den Gehalt des geplanten Stücks manches vermuten. Auch Eindrücke aus dem täglichen Leben werden bisweilen wegen ihrer typischen Bedeutung festgehalten, um später in einem Drama Aufnahme zu finden.

Geradezu an die symbolische Bildersprache der Renaissanceliteratur erinnert es, wenn der Dichter im „Samson" zwei Personen, um sich einer langatmigen Beschreibung ihres Charakters zu entheben, einfach durch Tiernamen bezeichnet und so ihr Wesen kurz und prägnant schildert. Aehnlich werden in „Hero und Leander" die im Tempel versammelten Mädchen durch Naukleros mit dem bunten Chor der Blumen verglichen.

Aber nicht allein die sichtbare Welt dient Grillparzer als Quelle symbolartiger Vorstellungen, auch im Reich der Töne findet er Sinnbilder für die Schöpfungen seiner dichterischen Phantasie. Er spricht darüber sehr aufschlußreich in der Selbstbiographie, wo er die Wiederaufnahme seiner längere Zeit unterbrochenen Arbeit am „Goldenen Vließ" schildert: „Ich hatte in

der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen großer Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend an mein „Goldenes Vließ", und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen oder war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. Nun hatte ich schon früher die Bekanntschaft der Schriftstellerin Karoline Pichler gemacht und setzte sie auch jetzt fort. Ihre Tochter war eine gute Klavierspielerin, und nach Tische setzten wir uns manchmal ans Instrument und spielten zu vier Händen. Da ereignete sich nun, daß, wie wir auf jene Symphonien gerieten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, mir alle Gedanken wieder daraus zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spielen halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea."

In Grillparzers Seele können also bestimmte Klänge dichterische Einfälle und Gedanken hervorrufen und sich so innig mit ihnen verbinden, daß sie beim Wiederhören die Erinnerung an das längst Vergessene wieder zu erwecken vermögen. Auch beim „Samson", der unmittelbar unter dem Eindruck der Händelschen Oper entstanden ist, läßt sich eine ähnliche Einwirkung vermuten, wenn auch nicht sicher feststellen.

Mit dem Beziehen dramatischer Situationen auf musikalische Eindrücke hat sich die schöpferische Phantasie wohl am weitesten aus dem Reich der abstrakten Idee in das der reinen Sinnlichkeit begeben. Dieses Verhältnis entbehrt jeglicher rationalen Grundlage und beruht allein auf einer unbewußten, dem Verstand nicht faßbaren Eigenschaften der künstlerischen Vorstellungswelt. Das entgegengesetzte Extrem liegt im gedanklichen, scharfen Formulieren einzelner Charaktere und Probleme. Zwischen beiden Polen bewegt sich Grillparzers Schaffen ständig hin und her. Es durchschreitet von der reinen Abstraktion

bis zur Hingabe an die unbestimmten, leisen Regungen des Gefühls alle möglichen Zwischenstufen und Schattierungen. Beide Betrachtungsweisen können sich auch sehr schön gegenseitig ergänzen. Dafür bietet der „Krösus" vielleicht das eindrucksvollste Beispiel. Grillparzer erzählt in großen Zügen den Gang der Handlung. Nur an zwei entscheidenden Stellen geht er zur ausführlichen Schilderung einer Szene über, die wesentliche Züge des Plans im Bild festhält. Zunächst am Ende des dritten Akts: Krösus zieht seinen stummen Sohn liebevoll an sich, stößt ihn aber, als er mit ihm allein ist, kalt von sich. Noch wichtiger ist der Schluß der ganzen Skizze. Er bringt die notwendige Ergänzung zu den ersten Worten: „Die Idee beim Krösus war, daß er sich über die Unbeständigkeit des Glücks erhaben glaubt und ihm trotzen zu können wähnt." Dieser Satz ist unvollständig, denn als Grundgedanke des „Krösus"-Plans kann doch nicht nur der Hochmut des Königs gelten, mindestens ebenso wichtig ist sein Fall und seine seelische Wandlung zum bescheidenen, still zufriedenen Privatmenschen. Dies wird nirgends ausdrücklich gesagt, aber es läßt sich unschwer aus dem Schluß des Entwurfs herauslesen. Er schildert eine Situation, in der sich die Veränderung im Schicksal des Helden und die Umkehr seines inneren Wesens bildhaft offenbaren. Der noch vor Kurzem im höchsten Prunk auftretende Herrscher wird als Gefesselter vor den Sieger geführt, der wie früher Krösus auf dem Gipfel des äußeren Ruhmes steht. Dann aber beugt sich der entthronte König liebevoll über seine Kinder und deutet durch diese Gebärde an, daß er das Bedürfnis nach Reichtum und Ehre überwunden hat und sich von nun an mit einem bescheidenen häuslichen Glück begnügen wird. Der Sinn des ganzen Werks ergibt sich also nur, wenn man den Anfang und den Schluß des Entwurfs zusammenhält. Man muß die gedankliche Formulierung mit der szenischen Anschauung vereinigen, um zu einem Gesamteindruck zu kommen. Das zeigt, daß sich bei Grillparzer diese zwei Ausdrucksmittel nicht ausschließen, sondern gegenseitig ergänzen. Auch im „Samson" spielen beide eine gleich wichtige Rolle. Das eine tritt besonders in der schon besprochenen Szene hervor, das andere kommt beim Auswerten der Quelle zur Anwendung.

Die Vorlage des Dichters war natürlich in erster Linie das Alte Testament. Ihm entnahm er jedoch nur das äußere Gerüst der Handlung, während er sich das Charakterbild des Helden selbst ausmalte. Er verwendet zwar einige Motive der Bibel, doch in psychologischer Umdeutung. Im Buch der Richter heißt es etwa zu Beginn des sechzehnten Kapitels: „Samson ging gen Gaza und sah daselbst eine Hure und kam zu ihr." Grillparzer übersetzt sich diese naiv-kräftigen Worte in seine abstraktere Sprache: „Samson, körperliches Bedürfnis zum Weibe." Er will also in Samson einen Mann darzustellen, der zwar über außergewöhnliche Kraft verfügt, aber, ähnlich wie Herodes, die e i n e Schwachheit hat, daß er dem sinnlichen Verlangen nicht widerstehen kann. Auch ihm wird dies zum Verhängnis: er vergißt „immer wieder über der Weiberliebe" seine große Aufgabe, die Befreiung seines Volkes vom Joch der Philister. Er kommt dadurch immer mehr in Konflikt mit der Stimme seines Gewissens und verfällt allmählich in ein düsteres Brüten, das ihm alle Kräfte raubt. In folgendem Abriß wird diese Entwicklung knapp und treffend dargestellt: „Samsons naive Derbheit. Im ersten Akt bis zur Lustigkeit gehend. Im zweiten Akt patriarchalisch simpel. Im dritten Akt im Gefühle, daß er in seinem Beruf sei, ungeheuerlich begeistert. Im vierten Akt das Bewußtsein, daß er von seinem Beruf abgewichen, in mürrisches Wesen verkleidend."

Die Aufzeichnung für den dritten Aufzug geht wohl auf jene Stellen des Alten Testaments zurück, in denen es heißt: „Aber der Geist des Herrn geriet über ihn" (Richter 14,6. 14,19. und 15,14). Die Charakterisierung für den vierten Akt ist dagegen eine geniale Umbildung des biblischen Motivs, daß Samson mit seinen Locken auch seine außergewöhnlichen Kräfte verliert. Grillparzer führt dazu noch weiter aus: „Als er erwacht, und die Haare abgeschnitten findet, wagt er nicht, sich den Feinden zu widersetzen, im Bewußtsein, den mit Gott gemachten Bund durch Verletzung seines Gelübdes gebrochen zu haben. (Seine moralische Kraft ist gebrochen, nicht so sehr seine physische. Doch welche von beiden in Zweifel gehalten.)"

Es ist sehr wohl möglich, daß zu dieser Auffassung die Händelsche Oper noch mitgewirkt hat. Auch in ihr leidet Samson unter dem Bewußtsein seiner Schuld und des Scheiterns seiner Mission. Anderseits jedoch gehört Samson offenkundig in eine Reihe mit jenen Grillparzerschen Gestalten, die ihr Ungenügen gegenüber einer großen Aufgabe und den Anforderungen ihres besseren Selbst so bitter empfinden, daß sie daran seelisch zugrunde gehen. In dieser Uebereinstimmung mit Problemen des eigenen Dichtens liegt wohl auch der Grund für die starke Wirkung des Händelschen Werks auf Grillparzer.

Ueber die äußere Handlung des geplanten Dramas läßt sich noch weniger aussagen als beim Herodes. Eine kleine Szene hat der Dichter skizziert und auch dabei die biblische Erzählung zwar benutzt, aber psychologisch deutend umgeformt. Die Heilige Schrift berichtet: Als Samson mit einer Philistertochter Hochzeit feiert, werden ihm dreißig Gesellen beigegeben, „die bei ihm sein sollten". Er gibt ihnen ein schwieriges Rätsel auf und verspricht ihnen dreißig Feierkleider, wenn sie es erraten können. Sie überreden seine Braut, ihm die Lösung zu entlocken und sie ihnen mitzuteilen. Als Samson den Betrug merkt, wird er zornig, tötet dreißig Philister und bezahlt die Gesellen mit den Kleidern der Erschlagenen. Dann geht er in seines Vaters Haus zurück. Auch hier sind die psychologischen Vorgänge nur angedeutet. Grillparzer legt bei der Dramatisierung gerade auf sie den Hauptwert. Er versucht besonders die Erbitterung Samsons über die Hintergehung durch die Philister und über die treulose Handlungsweise seines Weibes herauszuarbeiten. Er läßt den Betrogenen, als er mit den Kleidern zurückkommt, sagen: „Mit Trug habt ihr mein Geheimnis erlangt, ich zahle euch mit gleicher Münze. Oder vielmehr nicht euch, sondern dich (zu Thirza), die du dich bemüht für alle, die du das Geheimnis verraten, das ich dir vertraut. So zahle ich dirs, und kaufe mich zugleich los von dir."

Durch ein besonderes Kunstmittel erhöht Grillparzer noch die Wirkung dieser Szene: Er läßt Thirza — so nennt er die Braut — selbst unschuldig sein. Nicht s i e, sondern ihre jüngere Schwester Dalila hat den Philistern die Lösung des Rätsels

verraten. Sie lauschte im Nebenzimmer, als Samson mit seiner Braut darüber sprach. Thirza muß unverdienterweise den Zorn ihres Gatten ertragen. Sie verteidigt sich nicht, sondern schweigt geduldig zu seinen bitteren Vorwürfen. So schafft Grillparzer eine neue Gestalt, die gleichfalls in früheren Fragmenten und Dramen nahe Verwandte hat: Thirza ist eine unschuldig Leidende, die wie Agnes und Margarethe von ihrem rauhen Gatten angeklagt wird und alle Vorwürfe mit unermüdlicher Geduld erträgt.

Die übrigen Personen des Dramas sind nur sehr knapp charakterisiert.

Etwa zwei Jahre nach diesen Aufzeichnungen versucht Grillparzer einmal die Ausführung, kommt aber nicht über die ersten fünfzehn Verse hinaus. Später erwähnt er den Plan nicht mehr als eigenen, notiert sich nur 1834 eine Bemerkung Goethes an Zelter: Er habe zu diesem Stoff „im Augenblicke kein Zutrauen".

Ein Stoff „Rosamunde" oder „Die Langobarden" beschäftigte Grillparzer wohl nur wenige Monate lang. Wahrscheinlich Ende Mai 1817 machte er sich dazu einen Quellenauszug und schrieb die ersten achtzehn Verse nieder. Im August oder September desselben Jahres erwähnt er den Plan noch einmal in seinem Stoffverzeichnis, dann aber finden sich von ihm keine Spuren mehr. Es handelt sich hier um eine ausgesprochene Greuelgeschichte: Rosamunde läßt ihren Gatten Alboin umbringen, weil er ihren Vater erschlagen und seinen Hirnschädel als Trinkbecher benutzt hat. Sie bedient sich dabei der scheußlichsten Mittel.

Daß Grillparzer diesen Plan bald fallen ließ, ist leicht verständlich. Die gegen seine „Ahnfrau" erhobenen Stimmen der Kritik waren ihm noch zu deutlich in Erinnerung; zu oft war die Meinung geäußert worden, er vermöge zwar durch Räuber- und Gespensterstücke Schauder zu erwecken, nicht aber durch echte Tragik zu rühren und zu erschüttern. Eine Bearbeitung des „Rosamunde"-Stoffs hätte gewiß zu ähnlichen Aeußerungen Anlaß gegeben. Die gefährliche Nähe zur Romantik etwa eines Zacharias Werner verhinderte — wie schon bei mehreren Entwürfen

— die Ausführung. Das Thema des Verwandtenmords, das eine krasse Form des „Leitmotivs" darstellt, kommt übrigens in den dramatischen Werken (Drahomira, Medea) und besonders in den historischen Notizen und Auszügen häufig vor und wäre vielleicht öfters verwendet worden, wenn nicht die geschilderten Bedenken dagegen gesprochen hätten.

Die Bearbeitung eines anderen historischen Stoffs aus dem Mittelalter gehört nach Grillparzers eigenen Worten (Tgb. I, 912) schon zu seinen „frühesten Plänen". Es handelt sich um die Geschichte des „Marino Falieri", des Dogen von Venedig, der sich gegen die Aristokratie mit den unzufriedenen Bürgern zum Umsturz des Staates verschwört, dann aber entdeckt, verurteilt und enthauptet wird. Mehrmals stößt Grillparzer bei sehr verschiedenen Anlässen auf diese Gestalt. 1812/13 macht er sich Auszüge über sie aus einem Quellenwerk, auf der italienischen Reise von 1819 erinnert er sich an sie bei der Betrachtung des Dogenpalasts in Venedig, und 1821 liest er Byrons Drama „Marino Falieri". Diesmal notiert er sich neben kritischen Bemerkungen zum Werk des Briten auch einige Gedanken über die eigene geplante Bearbeitung des Stoffs. Wieder bildet fast ausschließlich der Charakter des Hauptthelden den Gegenstand seiner Betrachtung. Die Historie und Byron stellen die Motive zum Verrat folgendermaßen dar: Marino Falieri hat in seinem hohen Alter eine junge Frau geheiratet. Ein Venezianer wagt es, sie und das ungleiche Verhältnis der beiden Ehegatten zu verspotten: die Aristokratie bestraft den Frevler statt mit dem Tode nur mit einem Monat Gefängnis. Da überträgt der Doge seine Erbitterung von dem Spötter auf die Signorie und verschwört sich mit einigen auf Umsturz sinnenden Bürgern gegen den gemeinsamen Feind.

Grillparzer übernimmt diese Motive, gibt ihnen aber eine noch etwas feinere Nüancierung: es ist nicht eigentlich Eifersucht, was den Dogen zu seinem Handeln treibt, sondern die Furcht, „als der betrogene Alte" angesehen zu werden. Er ist fest von der Treue seiner Gattin überzeugt, aber andere Menschen könnten seinen Spöttern Glauben schenken und ihn für einen hintergangenen Narren halten. Es ist also eine Art Ehr-

liebe, die sich hinter dem Zorn des Dogen verbirgt und seine Handlungsweise bestimmt.

Auch in den Verlauf der Verschwörung wollte Grillparzer einen Zug einflechten, der die Handlung bereichern und die seelischen Spannungen heben sollte: Falieri setzt zu große Erwartungen in das Volk. Er glaubt, es „werde mit Freuden den Aufruf benützen, seine schimpflichen Fesseln abzuwerfen". Aber er sieht sich grausam in seinen Hoffnungen getäuscht: das Volk ist „schon zu tief herabgewürdigt", „um einer Befreiung fähig zu sein". Es bleibt ruhig, statt den Kampf gegen den Adel zu wagen und dem Dogen beizustehen. Falieri hat etwas vom idealistischen Blut des Spartakus in sich: Auch er trägt sich mit erhabenen Gedanken von der Freiheit und will das unterdrückte Volk zum Durchbrechen seiner Fesseln begeistern, aber wie der Gladiator muß er erfahren, daß seine Erwartungen zu hoch gespannt waren. Für ihn wird dies allerdings nur zum Grund, gefaßter in den Tod zu gehen, während bei Spartakus mit dem entsprechenden Erlebnis die eigentliche Tragödie erst beginnt.

Der „Marino Falieri" ist später im „Treuen Diener seines Herrn" aufgegangen, der seinerseits unter dem Einfluß von Byrons Dramen „Marino Falieri" und „The two Foscari" steht. Grillparzer hat dem ersten das Motiv der Verspottung eines alten Mannes wegen seiner jungen Gattin, dem zweiten den Charakter und die fanatische Pflichttreue des Hauptheldens entlehnt. Dabei ist die merkwürdige Tatsache zu beobachten, daß er im ausgeführten Stück genau die gleiche Problematik in den Mittelpunkt stellt wie im „Marino Falieri", ihr aber gerade die umgekehrte Lösung gibt. Er läßt Bankban nicht wie den Dogen von Venedig aus Rache für die ihm zugefügte Beleidigung seine Leidenschaften gegen den Staat entfesseln, sondern im Gegenteil den Feind vor einem von den eigenen Freunden geplanten Racheakt schützen. Dies ist umso auffallender, als die Ueberlieferung ihn keineswegs dazu zwang, er vielmehr den historischen Berichten geradezu Gewalt antun mußte.

Dies alles ist auch für die Beurteilung des „Treuen Dieners" von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Häufig wird Grillparzer der Vorwurf gemacht, er habe in diesem Stück eine „Apo-

logie der knechtischen Unterwürfigkeit" geben wollen, es zeige sich hier sein Hang zur Kriecherei und zum Servilismus. Man sollte jedoch nicht vergessen, daß neben dem Manuskript zu dieser Tragödie auch der Plan, der gerade das umgekehrte Vorzeichen trägt, der „Marino Falieri", auf seinem Schreibtisch lag. Dies beweist, daß die Gestalt Bankbans nicht das Produkt eines oberflächlichen Devotismus ist, sondern aus den Tiefen eines Gemüts emporsteigt, das zwischen entgegengesetzten Möglichkeiten hin- und hergerissen wird.

Schließlich ist noch ein mittelalterlicher Stoff zu nennen, der Grillparzer viele Jahre hindurch beschäftigt hat: „Kaiser Albrecht" oder „Johannes Parricida". Zu diesem Plan findet sich neben ausführlichen Quellenauszügen eine einzige Notiz mit Gedanken über die dramatische Behandlung und einer kurzen Charakteristik einzelner Personen. Erwähnenswert ist, daß hier einmal das Schicksal eines ganzen Hauses zur Darstellung kommen sollte. Der Familienstolz des emporsteigenden Habsburgergeschlechts ist ein Hauptmotiv des geplanten Stücks. In jedem Einzelnen äußert er sich in einer etwas anderen Nuance, aber er beherrscht das Denken aller. Nur Johannes Parricida steht als Fremdling außerhalb dieses festen Familienkreises. Sein Verhalten hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Jerindo Frangipanis: er fühlt sich einsam und verlassen und läßt sich durch den Schmerz darüber zur Ermordung seines Herrn hinreißen. Doch sind alle Charaktere zu allgemein geschildert, als daß man diesen Vergleich im Einzelnen durchführen könnte.

Die geplante Tragödie „Heirat aus Rache" schließt sich wie die Faustfortsetzung eng an eine literarische Vorlage an. In ihr wollte Grillparzer eine Erzählung aus dem „Gil Blas" von Lesage dramatisch bearbeiten. Im September 1833, als ihn die augenblickliche Unfähigkeit zu künstlerischem Schaffen bedrückt, erinnert er sich an diesen schon früher gehegten Plan, aber er zweifelt noch an seiner Ausführbarkeit: „Die Sache ginge an, warum führe ich's nicht aus? Der Stoff reizt mich nicht. Es ist zu wenig Schwung in dem Dinge, und wäre Schwung darin, ich vermöchte es gerade darum jetzt nicht ausführen. Schwung! Man könnte durch die Charaktere ersetzen, was der

Handlung an Poesie gebricht." Darauf folgt eine kurze Charakterisierung der Personen. Hier spricht also Grillparzer einmal selbst davon, daß der Stoff, so wie ihn seine Quelle darbietet, ihm nicht genügt, daß er ihm durch Herausarbeiten der Charaktere erst Leben einhauchen muß. Er meint damit wohl dasselbe, was bei der Besprechung des „Krösus"- und „Samson"-Plans als psychologische Deutung eines naiv erzählten Stoffs bezeichnet wurde. Der Dichter läßt sich durch den Bericht der Quelle zwar anregen, aber er setzt nicht einfach die beschriebene Handlung in dramatische Form um, sondern sucht zunächst aus der gegebenen Fabel einen bestimmten Sinn herauszulesen und sich deutlich zum Bewußtsein zu bringen. Dann erst geht er an die Neugestaltung des Stoffs, durch die jener von ihm selbst gegebene oder erkannte Gehalt einen möglichst adäquaten, bildhaft-kräftigen Ausdruck finden soll.

Lesages Erzählung eignete sich freilich sehr gut zum Hineindenken von Charakteren, die dem Grillparzerschen Empfinden nahestanden: Der Königssohn von Sizilien muß zum Schein seine Geliebte verlassen, um nicht seiner Erbschaft verlustig zu gehen. Sein Mädchen versteht das Vorläufige dieser Handlungsweise nicht und fühlt sich verraten. Aus Rache heiratet sie einen nichtgeliebten Connetable, der schon lange um sie angehalten hat. Als ihr der Prinz dann den wahren Sachverhalt erklärt, ist es schon zu spät. Der Connetable tritt zwischen Beide, und es kommt zu einem Duell, in dem dieser fällt. Er tötet aber noch mit der letzten Kraft seine jungvermählte Gattin.

Für den Charakter des Connetable finden sich zwei prägnante Formeln: „eine Art Hypochondrist aus engem Ehrgefühl" und „Eifersucht bloß aus Ehrbegriff". Im Zusammenhang mit seiner Rolle in der Handlung lassen sich diese kurzen Ausdrücke sehr wohl interpretieren: er soll als ein Mensch auftreten, der stets um seine Ehre besorgt ist. Er fürchtet weniger die Untreue seiner Gattin als vielmehr das Bekanntwerden seiner Schmach und das Gespött der Menschen. Er ist also eine Verkörperung desselben Charakters wie „Marino Falieri".

Dazu kommt ein weiterer, völlig frei erfundener Zug, der den Haß des Connetable noch tiefer begründen soll. Der Dichter

will ihn zu einem Abkömmling der alten sizilianischen Dynastie machen, der die Herrschaft des neuen Königshauses nur mit Murren erträgt. Wie schon bei früheren Plänen (Herodes) wirken hier in der Beziehung zwischen zwei Menschen verschiedene Leidenschaften zusammen und verstärken sich gegenseitig. In einem kleinen Auftritt ist dieses Ineinanderspielen und Sichsteigern zweier Empfindungen eindrucksvoll gestaltet.

Bertha, die Geliebte des Connetable, tritt leider in keiner ausgeführten Szene selbst auf, es sei denn, daß wir Emma in „Alfred der Große", Melitta und Hero als Verkörperungen des von ihr gemalten Charakterbilds betrachten wollen. Sie ist „ein halb luftartiges Wesen, von Empfindungen, aber gut geschaffenen bestimmt, bien née, manchmal anscheinend fast schwachen Verstandes, aber nur weil sie bei der Richtigkeit ihres Gefühls selten in den Fall gekommen, ihn zu üben", und etwas später heißt es: „Sie wird daher selbst von ihrem Vater als ein nicht hart zu Berührendes, leicht Verletzliches behandelt." Fragt man sich, worin der besondere Reiz der zartesten Grillparzerschen Mädchengestalten liegt, so stößt man immer wieder auf die Züge, die der Dichter hier in ihrer Allgemeinheit beschreibt und die in den Werken mit ganz verschiedenem individuellem Gehalt erfüllt werden: Die mimosenhafte Empfindsamkeit, das Bestimmtsein durch Gefühle statt durch kalt berechnende Gedanken und die natürliche Anlage zum Guten, die naiv unschuldige „Schönheit der Seele". Wie sehr solche Charaktere zum Hervorbringen einer tragischen Wirkung geeignet sind, zeigt das Beispiel Berthas in schönster Weise. Die Gefühlsbetontheit ihres Wesens, die Grillparzer wohl in einer Liebesszene der ersten Akte dargestellt hätte, läßt sie die vermeintliche Untreue des Geliebten besonders schmerzlich empfinden und erklärt psychologisch den Entschluß zur Heirat aus bloßem Rachebedürfnis. Da sie ursprünglich nur zu Gutem veranlagt ist, rührt dieser Entschluß, der sie unendliche Ueberwindung kosten muß, umso mehr, weil man fühlt, daß sie von Natur aus zu einer solchen Tat unfähig wäre und nur durch ein sehr bitteres Erlebnis zu ihr verleitet werden kann.

Auch bei diesem Plan stammt die psychologische Deutung ausschließlich von Grillparzer selbst. Lesage gibt in der Erzählung nirgends eine individuelle Charakteristik der Personen. Das seelische Leben der Menschen ist nur aus ihrer Handlungsweise herauszulesen. Es kommt dem Verfasser offenbar einzig darauf an, den Leser durch eine traurige Geschichte zu rühren. Auch hier ist es die Aufgabe des Dramatikers, die gegebene Fabel zu beseelen. In den Gestalten Berthas und des Connetable ist ihm dies, wie die kurzen Notizen zeigen, in hohem Maß gelungen. Der sizilische Prinz wird leider nicht erwähnt, aber auch s e i n Schicksal enthält in einer besonderen Form das „Leitmotiv" von Grillparzers Schaffen. Der Königssohn ist voll guten Willens, ein treuer und hoffnungsfroher Liebhaber. Er handelt in der besten Absicht, aber gerade durch seine gutgemeinte Tat stürzt er die Braut und sich selbst ins Verderben. Aehnlich wie Adrast im „Krösus" ist er vom Schicksal dazu verurteilt, ohne eigentliche Schuld den Tod eines geliebten Menschen herbeizuführen und so das eigene Lebensglück zu zerstören.

Eine eigenartige Stellung nimmt in Grillparzers Dichten und Denken das L u s t s p i e l ein. Es beschäftigt ihn sein Leben lang weit mehr, als die fertigen Werke vermuten lassen. Es gibt vom romantisch-märchenhaften Singspiel bis zur derben Posse und zur aggressiven politischen Parodie kaum eine Gattung des heiteren Dramas, zu der nicht bemerkenswerte Ansätze in den Tagebuchnotizen nachgewiesen werden könnten. Schon vor der „Ahnfrau" hat der junge Student drei wenn auch unbedeutende Lustspiele ausgeführt, denen eine einzige Tragödie gegenübersteht. Er fühlt sich geradezu „zum Lustspiel geboren", nicht zum Trauerspiel wie sein Freund Meiller. Später wird dies freilich anders; die unbeschwerte, frische Heiterkeit seiner ersten Jugendversuche wird allmählich fast ganz durch die Bitterkeit und den düsteren Ernst, die auf seinen Mannesjahren lasten, erstickt. Nie jedoch läßt sie sich völlig aus seinem Wesen verbannen. Seine Tagebücher enthalten nicht weniger als siebenunddreißig Pläne, die sich offensichtlich auf ein Lustspiel beziehen. Bei einem einzigen ist ihm die Ausführung gelungen, dennoch hat er die Beschäftigung mit ihnen nie aufgegeben. Die

Anregung holt er sich von den verschiedensten Seiten her. Bald verwertet er eine Erzählung Petrarcas, bald die Beobachtung eines eingebildeten Franzosen oder eines überschüchternen alten Geschäftsmanns, bald eine groteske politische oder literarische Begebenheit, bald einen schnurrigen Einfall der eigenen Phantasie. Auch an der Umarbeitung und Verbesserung fremder Komödien hat er sich wiederholt versucht. Es ist, wie wenn ihn eine innere Stimme immer wieder aufgefordert hätte, nicht einseitig der tragischen Muse zu dienen, sondern auch die heitere zu ihrem Recht kommen zu lassen, ähnlich wie Sokrates sein Leben lang von jenem geheimnisvollen Traumgesicht verfolgt wurde, das ihm, dem nüchternen Philosophen, befahl, Musik zu treiben. Grillparzer mag oft eindringlich die Notwendigkeit empfunden haben, sich durch die Beschäftigung mit einem humoristischen Stoff aus der Schwüle seines einsamen Grübelns und Sinnens herauszuarbeiten. Allerdings dauerte die Aufhellung seines Gemüts, die ihm durch solche Versuche zuteil wurde, immer nur kurze Zeit. Die Komödienpläne leuchten meist nur flüchtig in seinem Geist auf, um sogleich wieder in Vergessenheit zu sinken. Selten hat er mehr als ein paar Zeilen niedergeschrieben, oft nur den Titel oder eine knappe Formulierung der Grundidee.

Die Tatsache, daß ihm ein einziges Mal die Ausführung eines Lustspiels gelang, obwohl ihm zahlreiche köstliche und dankbare Einfälle zu Gebote standen, ist einer näheren Untersuchung wert. Es sei daher ein scheinbarer Umweg gestattet, der für eine grundsätzliche Erörterung dieser Frage unumgänglich ist.

Aus der Betrachtung der Trauerspiele und der Trauerspielfragmente geht hervor, daß Grillparzers Phantasie immer besonders belebt und zur Tätigkeit angeregt wird, wenn er auf ein Motiv stößt, das irgendwo in seinen Seelentiefen an ein verwandtes Erlebnis anklingt. Dann beginnen die Saiten seines Innern mitzuschwingen, seine schöpferischen Kräfte erwachen, und es entsteht, oft in erstaunlich kurzer Zeit, ein vollendetes Kunstwerk. Wenn sich keine solche Beziehung zwischen dem Stoff und dem eigenen Empfinden herstellen läßt, oder wenn sie ihm selbst — wie etwa beim „Goldenen Vließ“ — undeutlich geworden ist,

hilft alle Anstrengung nichts; die Gestalten bleiben kalt und tot. Seine persönlichen Gefühle und Leidenschaften, ja oft gerade seine herbsten seelischen Schmerzen bilden den Nährboden, aus dem seine Schaffenskraft immer neu gespeist wird. Wohl mag man mit Recht behaupten, daß die vielen Enttäuschungen und Kränkungen, die er erdulden mußte, seiner Poesie schließlich den Todesstoß versetzt haben, aber ebenso wahr ist, daß er ohne das Leid, das sie ihm verursachten, niemals zu seinen Dichtungen angeregt worden wäre.

Schon beim „Spartakus" zeigte sich deutlich, daß Grillparzers dramatische Ideen völlig von seinen persönlichen Erlebnissen beherrscht sind. Bei den späteren Plänen ist dies nicht mehr so leicht erkennbar, die Kunst erscheint stärker objektiviert, von ihrem Schöpfer losgelöst. Die Beziehung zwischen den subjektiven Gefühlen des Dichters und den Gestalten seiner Phantasie verbergen sich dem äußerlich vergleichenden Blick, aber sie werden dem etwas tiefer dringenden sehr bald offenbar. Es sei hier an die Entwürfe zu „Faust", „Friedrich der Streitbare" und an den „Ottokar" erinnert, bei denen die Katastrophe im Eheglück des Hauptheldens ganz deutlich Grillparzers eigenes Verhältnis zu den Frauen und besonders zu Kathi Fröhlich widerspiegelt, oder an die Gestalt des hypochondrischen Grüblers, die in zahlreichen Verwandlungen in seinen Werken immer wieder auftritt und geradezu die eigene Unfähigkeit zum Handeln und zum frohen Lebensgenuß verkörpert.

Diese Tatsachen werfen auch ein Licht auf sein Verhältnis zum Lustspiel, wie man sogleich sieht, wenn man sich über die Beziehungen zwischen Tragödie und Komödie im Allgemeinen klar zu werden sucht. Hebbel spricht sich zu dieser Frage einmal in treffenden Worten aus: „Was ist die Komödie und die Tragödie? Genau gesehen: zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen. Immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt, und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung. Das hatte Plato vor Augen, als er den tiefsinnigen Ausspruch tat, es sei die Sache eines und desselben

Mannes, Tragödien und Komödien zu schreiben." Beide Gattungen des Schauspiels haben im Grund dasselbe Thema. Sie zeigen den notwendigen Konflikt zwischen dem Menschen und den „ewigen Mächten". Nur beleuchten sie ihn von verschiedenen Seiten, die Tragödie betont mehr den Untergang des Helden, die Komödie den Sieg der Idee. Jene erregt Mitleid, indem sie das Individuum am notwendigen Widerspruch jedes menschlichen Einzelwillens gegen das Gesetz des Weltganzen zerschellen läßt, diese wirkt heiter, indem sie zeigt, daß auch das unscheinbarste und lächerlichste Wesen in der ewigen Ordnung alles Seins seinen Platz hat, sie „soll die höchste Harmonie in den verzerrtesten Gestalten, die Gottesschrift im Wurm entfalten." Sie übertrifft ihre ernstere Schwester durch den „freieren Ueberlick und die aus diesem entspringende größere Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinung." So hat der Dichter als Tragödie und als Komöde die gleiche Forderung zu erfüllen, er muß das ewige Gesetz alles menschlichen Daseins erfassen und darstellen. Das Tragische muß er so zur Anschauung bringen, daß es als ein „von vorneherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein wie der Tod mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes" erscheint. Vermag er dies, dann wird er sich auch zum „freieren Ueberblick" der Komödie erheben können, dem sich die verborgene Harmonie in aller Verworrenheit des Existierenden offenbart. Wenn sich also ein Dramatiker zum Lustspiel unfähig erweist, so läßt sich daraus schließen, daß er auch in seinen Trauerspielen nicht das allerhöchste Gesetz des menschlichen Daseins zu verkörpern vermag, daß er nicht die allerletzte Stufe der tragischen Vision erreicht hat. Dies gilt auch für Grillparzer. Er ist mit seinem ganzen Wesen zu sehr in einer persönlichen Gefühlssphäre verhaftet, als daß er eine große dichterische Schau alles geschichtlichen Werdens gewinnen könnte. Seine Werke stellen nicht zum vornherein das ewige Ringen des Menschen mit dem Absoluten dar, sondern Konflikte, die aus seinen persönlichen seelischen Anlagen erwachsen, sie entspringen nicht einem tiefen Einblick in den Lauf des Weltgeschehens, sondern dem Schmerz eines zarten, oft verletzten und enttäuschten Gemüts. Deshalb bleibt ihm auch die Welt des echten Lustspiels auf die Dauer verschlossen.

Diese Ausführungen sollen freilich nicht als eine Herabsetzung Grillparzers verstanden werden, denn jene Forderung ist die höchste, die man überhaupt an den Dramatiker stellen kann, und Hebbel selbst betont, daß sie ganz bisher nur von Shakespeare, annähernd von Goethe im Faust erfüllt worden sei. Auch Kleist, dessen Werke er turmhoch über die meisten Produkte der neueren Zeit stellt, hat nach seinem Urteil noch nicht die letzte Vollendung der Komödie erreicht. Ihm selber ist, aus ähnlichen Gründen wie Grillparzer, das hohe Lustspiel bekanntlich versagt geblieben.

Grillparzers Unfähigkeit, sich für längere Zeit in die Sphäre eines reinen, innerlich befreienden Humors zu erheben, wird noch deutlicher, wenn man seine Lustspielpläne im Einzelnen betrachtet. Am Nächsten kommen der eigentlichen Komödie einige Notizen, in denen eine heitere Anekdote zur Dramatisierung festgehalten wird. Aber sie sind ziemlich selten. Nur die Tagebuchnummern 1237, 1303, 1324, 2095 und vielleicht 1236 gehören zu ihnen. Charakteristisch ist, daß sie alle nicht auf eigenen Einfällen beruhen, sondern nur Gelesenes zu verwerten suchen. Immerhin zeigen sie, daß doch auch in Grillparzer gelegentlich die kindlich-unbefangene Freude an einer drolligen Geschichte oder an einer pikanten Situation hervorbrechen konnte.

Die meisten Lustspielfragmente jedoch erweisen sich bei näherem Zusehen als Kinder des gleichen Geistes wie die Tragödien. Man sieht es ihnen sehr bald an, daß sie aus einer ähnlichen Stimmung geboren sind wie diese, nur tritt in ihnen an die Stelle des edlen Schmerzes und der stillen Trauer ein beissender Spott, der aber nicht weniger eindringlich die tiefe Verbitterung von Grillparzers Gemüt und den Gram über die vielen Enttäuschungen seines Lebens zum Ausdruck bringt.

Auch die Anlage der Notizen weist auf die Verwandtschaft zwischen Lust- und Trauerspielplänen. In jenen sind häufig ganz ähnliche Charakterstudien anzutreffen wie in den Tragödienfragmenten. Meist handelt es sich um eine Person, die irgend einen Zug des menschlichen Wesens so einseitig ausgebildet hat, daß sie zur unfreiwilligen Karikatur wird. Auch für seine Tragödien wählt Grillparzer ja mit Vorliebe zum Hauptheldeu einen

Charakter, der von einer einzigen Leidenschaft beherrscht ist, durch maßloses Ausleben dieses e i n e n Triebes das seelische Gleichgewicht und den Halt im Leben verliert und so zu Grund gehen muß. In den Lustspielen verwendet er wiederholt ganz ähnliche Menschentypen, nur mit dem Unterschied, daß sie nicht ins Dämonische, Ungeheure hineingesteigert erscheinen, sondern in die Sphäre des Lächerlichen hinabsinken. Bisweilen kommen sogar nahe verwandte Charaktere in den Fragmenten der heiteren und der ernsten Dramen vor. So notiert er sich einmal einen „Franzosen der letzten Zeit" für ein Lustspiel. „Der Mensch wäre höflich und zuvorkommend im gewöhnlichen Umgange, weil er sich selbst achtet, und gewalttätig und hart, wenn es zum Handeln kommt, weil er die andern nicht achtet" (Tgb. I, 580). Diese Ueberlegenheit und Verachtung gegenüber den Mitmenschen erinnert deutlich an den Typus des selbstbewußten Machthabers, der in den Trauerspielen sehr häufig ist und wohl am eindruckvollsten durch Sulla und Ottokar vertreten wird (für letzteren ist ja das Vorbild auch der Franzose Napoleon).

Noch deutlicher ist die Parellele bei der Tagebuchaufzeichnung I, 302: „Zwei Gefährten in einem Lustspiele aufzustellen, der eine voll Vorsicht und Klugheit, der gerade durch allzu viel Sondieren und Lavieren ewig das Ziel verfehlt, der andere offen, lustig, wohl auch unbesonnen — ein Glückskind." Dies ist genau das Thema, mit dem sich Grillparzer auch in seinen tragischen Dichtungen immer wieder beschäftigt: die Gegenüberstellung eines leichtlebigen, vom Glück begünstigten Menschen mit einem allzu ängstlichen, zaghaften Grübler, dem nichts gelingt. In verschiedenen Abwandlungen taucht dieses Thema in den „Pazzi", in den „Letzten Römern" und dann besonders in dem Dreikönigs-Drama „Die Glücklichen" auf.

Bei einer Anzahl anderer Lustspielpläne läßt sich zwar keine so direkte Beziehung zu einem Trauerspiel oder Trauerspielfragment feststellen, aber sie enthalten doch Charakteranalysen von der eben beschriebenen Art, und viele von ihnen wären durchaus auch für die Tragödie verwendbar. Zu dieser Gruppe sind besonders die folgenden Tagebuchnotizen zu zählen (die Reihenfolge gibt an, welche Nummern am deutlichsten dieselbe Cha-

rakterisierungstechnik wie die Tragödienfragmente aufweisen:) 2159, 135, 112, 163, 770, 305, 1213, 1039, 1356, 1262, 1953, 110, 1243, 119. Die Nummern 298 f. und 1264 scheinen dem Titel nach gleichfalls in diese Reihe zu gehören.

Meist ist auch eine Beziehung zu persönlichen Erlebnissen Grillparzers vorhanden. Oft wird sie viel deutlicher sichtbar als in den Trauerspielfragmenten. So läßt sich in einigen Fällen geradezu beobachten, wie ein biographischer oder literarischer Eindruck ihm den Gedanken zu einer Komödie eingibt. In einer Tagebuchnotiz macht er sich über den Philologen K. E. Schubart lustig, und gleich in der nächsten Nummer sagt er: „Dieser Schubart mit seiner breiten Altklugheit wäre kein übler Lustspielcharakter". Oder in Nr. 1262 erwägt er, „in einem Lustspiel einen deutschen Dichter aufzuführen", der seine Schöpfungen immer nach der jeweils herrschenden Geschmacksrichtung färbt. Seine Verachtung der deutschen Dichter, die hier zum Ausdruck kommen sollte, ist aus zahlreichen kritischen Aeußerungen zur zeitgenössischen Literatur bekannt. Auch wenn er in Nr. 580 einen „Franzosen der neueren Zeit" als gute Figur für ein Lustspiel erwähnt, ist das natürlich mit seinen persönlichen Erlebnissen in den Jahren der Franzosenbesetzung in Zusammenhang zu bringen. Aehnlich ist es — teils nachweisbar, teils sehr wahrscheinlich — bei den Nummern 770, 1246, 119, 2159, 163.

Manche dieser Pläne haben schon einen stark polemischen, xenienhaften Anstrich, und es ist von ihnen nur noch ein kleiner Schritt zur bloßen Satire und Parodie, für die Grillparzer zeitlebens eine gewisse Schwäche hatte. Seine Vorliebe für diese Gattung muß aus der Eigenart seines Wesens verstanden werden. Ein Gemüt, das sich wie das seinige bald in bittersten Selbstvorwürfen, bald in wilden Klagen gegen die Mitmenschen zermartert, muß es als eine gewisse Befreiung empfinden, wenn es seinen Ingrimm in sarkastischem Spotten und Kritisieren entladen kann. Bezeichnenderweise sind gerade die glücklichen Jahre, in denen er auf dem Höhepunkt seiner dichterischen Entwicklung steht, am ärmsten an Produkten dieser Art. In der Zeit, wo sein Inneres von Ideen überquillt und der tiefe Drang nach schöpferischer Tätigkeit sich in herrlichen Kunstwerken

auszuleben vermag, wo kurz nacheinander „Die Ahnfrau", die „Sappho", das „Goldene Vließ" und der „Ottokar" entstehen, scheint er jener Ablenkung nicht zu bedürfen. Sobald aber die Schaffenskraft wieder versiegt, strömt der satirischen Ader in ihm neues Blut zu.

Die Lust am Ironisieren ist in Grillparzer sehr früh erwacht. Schon der fünfzehnjährige Student übt seinen Spott an den „verehrten Lehrern". Er läßt sie allesamt in einem einaktigen Lustspiel als „unglückliche Liebhaber" um dasselbe Mädchen werben, wobei sie kräftig an der Nase herumgeführt werden. Sie alle erscheinen als so groteske Karikaturen, daß man nicht recht weiß, ob man eher Grillparzers Ironisierungkunst b e wundern oder sich über die Zusammensetzung des Wiener Universitätskollegiums seiner Zeit v e r wundern soll. Freilich gehört dieses Stück noch ganz in die Welt des harmlosen Spielens mit allen möglichen ergötzlichen Einfällen. Es entstammt jener frohen Jugendepoche, in der Grillparzer noch unstet auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und des Lebens umher schweift, bald hier bald dort eine besondere Neigung faßt und sich mit flammender Begeisterung bald auf diese bald auf jene Tätigkeit stürzt, ohne sich schon endgültig für die Poesie oder gar für eine bestimmte Richtung in ihr zu entscheiden.

Bedeutend schwerer als diese erste literarische Jugendsünde wiegt schon das zweieinhalb Jahre später, im Herbst 1808, entstandene „Narrennest" mit der unerhört offenen und rücksichtslosen Selbstkritik, die bereits bei der Besprechung des Fragments gewürdigt wurde.

Mit gleicher Schärfe vermag er aber später auch fremde Fehler zu geisseln. Zumal nach den bittern Erfahrungen mit der Zensur, mit dem verständnislosen Publikum und der pedantischen Politik des Kaiserhofs sucht er seiner Stimmung in derben, parodistischen Stücken Luft zu machen.

In einer dieser Satiren sollte „P r o k r u s t e s", der König von Normalien, auftreten. Er sollte sein bekanntes Geschäft an allen dramatischen Autoren verrichten. Shakespeare, Calderon, Schiller und Goethe müssen sich beschneiden lassen, bis sie nichts Außergewöhnliches mehr an sich haben. Andere Dichter werden

bis zum gehörigen Maße gestreckt. Nur so normalisiert läßt man sie auf den Wiesen von Normalien weiden.

„Der Zauberflötezweiter Teil" parodiert ebenso drastisch die überängstliche Zensur, die Beamten mit ihrer Fürstendienerei und ihrem kleinlichen Polizeispielen; daneben fallen auch einige Hiebe gegen die Heuchelei und Scheinheiligkeit der Wiener höheren Gesellschaft mit ab. Dieselben Eigenschaften bei den Vertretern der Geistlichkeit wollte Grillparzer im Jahre 1824 im „Magier" verspotten.

Interessant ist, daß von diesen Plänen nur einer die Krisenzeit im Schaffen des Dichters überlebt hat. Auf dem Stoffverzeichnis, das er im November 1826 nach der Rückkehr aus Deutschland anlegt, um von nun an „jedes Jahr ein Stück zu schreiben, und dem hypochondrischen Grübeln für immer den Abschied zu geben", steht nur noch die Satire „Prokrustes", obwohl Grillparzer noch im April desselben Jahres an der „Zauberflöte II" gearbeitet und sogar schon ein beträchtliches Stück davon vollendet hatte. Später ließ er seine Spottlust nur noch in kleinen Satiren und Gelegenheitsepigrammen aus. Dies tat er allerdings in reichlichem Maße: Bis ins höchste Alter hinein ließ er es sich nicht nehmen, alle wichtigeren politischen und literarischen Tagesereignisse in bissigen Satiren und Epigrammen zu kommentieren. Auch nachdem er als Tragödiendichter schon längst endgültig die Feder niedergelegt hatte, verstummte der Epigrammatiker in ihm noch lange nicht. Es ist also die merkwürdige Erscheinung festzuhalten, daß ein Dichter, der seine Laufbahn als Satiriker beginnt und als Epigrammatiker beschließt, in seinem langen Leben kein einziges größeres dramatisches Werk im satirischen Stil zu Ende gebracht hat.

Diese Tatsache mag mit Grillparzers Einstellung zur Kunst zusammenhängen. Es ist bekannt, daß er sich stets als ein Nachfolger und Fortsetzer der deutschen Klassik gefühlt hat. Goethe und Schiller blieben sein Leben lang die Vorbilder, an denen er bewußt sein eigenes Schaffen orientierte. Von ihnen übernahm er die Auffassung, daß die Aufgabe der Kunst die „Darstellung der Schönheit" sei. Wichtig ist hier vor allem die allgemeine Tatsache, daß er die Kunst ausdrücklich in eine höhere Sphäre als

die der gemeinen Wirklichkeit emporheben will. Nicht scharf genug kann er immer wieder betonen, daß die Poesie sich davor hüten müsse, in Form und Inhalt sich dem Alltäglichen zu nähern. Unzählige Male spricht er sich mit aller Deutlichkeit darüber aus. So sagt er am 3. Dezember 1843 zu seinem jüngeren Freund Adolf Foglar („Grillparzers Ansichten" S. 29): „Es ärgert mich, wenn ein guter Dramatiker in Prosa schreibt. . . . Von jeher war der Vers die Sprache der Poesie, und Prosa die der Wirklichkeit. Die Poesie aber will sich eben von der Wirklichkeit entfernen, darum soll sie sich auch im Ausdruck von ihr unterscheiden; nur die Elemente muß sie von ihr nehmen." Die Vermischung von ernsten und heiteren Szenen, von Versen und Prosastellen ist nach seiner Ansicht nur dem Genie Skakespeares erlaubt, für einen heutigen Dichter dagegen nicht ratsam (a. a. O. S. 10), und an den Vertretern des Jungen Deutschland kritisiert er immer wieder das Vermengen der Dichtung mit der prosaischen Politik als im höchsten Grad unkünstlerisch.

Grillparzer schließt also ausdrücklich gerade das aus der Kunst aus, was in seinen Satiren das vorherrschende Element darstellt. Sie beziehen sich immer auf konkrete, gegenwärtige Tagesereignisse. Sie sind nicht nur der äußeren Form nach in Prosa geschrieben, — die in den reifen Dramen überhaupt nicht vorkommt, — sondern auch ihr Inhalt ist durchaus prosaisch. Die Menschen treten zwar bisweilen in mythischem (Prokrustes") oder märchenhaftem („Zauberflöte") Kostüm auf, aber ihre Verkleidung ist so durchsichtig, daß jedermann sofort die darin steckenden realen Personen erkennt. Man wird also annehmen dürfen, daß Grillparzer seine Satiren selbst gar nicht als eigentliche Kunstprodukte ansah, sondern mehr als nebensächliche Ergebnisse einer spielerischen Laune. Daher mag es kommen, daß er, mit Ausnahme der naiv-heitern Jugendstücke, kein Werk dieser Art vollendet hat.

Auch eine andere Tatsache darf nicht vergessen werden: Die realistische Posse und Parodie führten im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert auf den Wiener Vorstadtbühnen ein buntes Leben. In Nestroy hatten sie einen klassischen Vertreter gefunden, der kaum mehr zu übertreffen war, sodaß jeder Ver-

such, auf dem gleichen Gebiet etwas Neues und Originelles zu leisten, als ein sehr gewagtes Unternehmen erscheinen mußte.

Sehr bezeichnend für Grillparzers Verhältnis zum Lustspiel ist es, daß er nur von den zwei heitern Fragmenten, die deutlich autobiographischen Charakter tragen, größere Teile ausgeführt hat. Während er in den Tragödien die Verwandtschaft der Hauptpersonen mit seinem eigenen Wesen immer bis zu einem gewissen Grad zu verbergen sucht, läßt er sie hier unverhüllt zutage treten. In beiden Stücken ist der Held unzweideutig als Selbstporträt des Dichters gekennzeichnet. Dessen innerste Regungen liegen dem Leser offen vor Augen wie sonst nur noch in einzelnen Tagebuchaufzeichnungen. Daß er für diese „Bekenntnisse" gerade die Form der Komödie wählt, ist psychologisch wohl verständlich. In der Tragödie hat er es nie gewagt, ein absolut getreues Bild seiner selbst auf die Bühne zu stellen. Schon ohnedies empfand er bei der Veröffentlichung seiner Stücke immer eine gewisse Scham. „Es war ein Gefühl in ihm, daß man die Geheimnisse seines Innern nicht zur Schau tragen solle." Bei einer Selbstdarstellung im Lustspiel ist die Sachlage etwas anders. Indem man die eigenen Fehler und Schwächen mit Humor anfaßt, distanziert man sich in weit höherem Maß von ihnen, als wenn man sie auf einen Helden überträgt, der durch seine Taten und Schicksale Bewunderung und Mitgefühl erregen soll. Daher wird man in Grillparzers ernsten Werken vergeblich eine Gestalt suchen, die so vollständig mit ihrem Schöpfer identisch ist wie einzelne Komödienfiguren.

Die beiden genannten Stücke sind: „Le poète sifflé" (geplant schon 1826, Entwürfe dazu 1829) und „Das Prius oder die Bekehrung, ein rührendes Drama für Beamte", zu dem die Notizen über anderthalb Jahrzehnte verteilt sind (1812—1828). In jenem tritt Grillparzer selbst als Dichter auf, der die Leiden seines Berufs gründlich erfahren muß: im Himmel der Poesie lebend, kann er sich auf der Erde nicht ganz zurechtfinden, und wird auf Schritt und Tritt mißhandelt und übergangen. Er findet nur die Anerkennung derer, die selbst nicht allzu reich mit Vernunft gesegnet sind. Bei verständigen Leuten dagegen macht er durch seine Unbeholfenheit höchstens auf die Lachmuskeln

einigen Eindruck. In allen Stücken sein Gegenbild ist der Wirt: er weiß überall geschickt seinen Vorteil zu berechnen, die Reichen in sein Haus zu locken und die Armen fernzuhalten, Kunst und Wissenschaft achtet er nur, insofern sie den Geldbeutel zu füllen vermögen.

Im „P r i u s" zeichnet sich Grillperzer mit noch größerer Selbstironie: er erscheint als verschüchterter Bürobeamter namens Fixlmüllner, der seine Neigung zur Poesie nie ganz überwinden kann. Früher hat er viel geschrieben, und auch jetzt noch überkommt ihn manchmal die Inspiration, und er ist unfähig, sich des Dichtens zu enthalten, so sehr er sich auch aus Pflichtbewußtsein dazu zu zwingen versucht. Immer wieder schwirren ihm statt der Rechnungen und Handelskorrespondenzen seine Gedichte im Kopf herum, immer muß er sich energisch zusammenreißen, um nicht ganz die Konzentration zu verlieren. So kann der arme Fixlmüllner natürlich nie auf einen grünen Zweig kommen, er muß sich sein Leben lang in einem engen, dumpfen Bürozimmer abplagen, um sich seinen kärglichen Unterhalt zu verdienen, und bleibt ewig vom strengen Herrn Direktor abhängig.

Die beiden ausgeführten Szenen, die aus der glücklichen Zeit der ersten Bekanntschaft mit Kathi Fröhlich stammen, sind wie mit einem leisen, behaglichen Schmunzeln geschrieben. Ein köstlicher, frischer Humor leuchtet durch alle Selbstironie und allen Spott hindurch. Aber Grillparzer konnte auch bisweilen all seine Sorgen und den ganzen Kummer seiner Seele auf die Gestalt Fixlmüllners abladen. Er beschreibt dann dessen unglückliches Versagen als Dichter und spricht doch immer nur von sich selbst.

Schon bei der ersten Krisis nach der Zurückweisung der „Blanca von Castilien" legt er Fixlmüllner die eigenen Selbstbetrachtungen in den Mund. Ihn läßt er aussprechen: „Ich bin nun überzeugt, daß ich keine Anlage zum Dichter habe: keine Originalität, wenn auch nicht gestohlene Ausdrücke, doch zusammengestoppelte Gedanken. Wenn Goethe, Schiller und Shakespeare über mich einen Konkurs eröffneten, ich müßte affenkahl dastehen. ... Mit einem Worte, es ist vorbei, ich bin Gott

sei Dank noch früh genug von dem poetischen Fieber, das noch dazu ein kaltes war, kuriert, und rühre keine Feder mehr an."

Noch wichtiger sind die Bemerkungen „zu Fixlmüllners Charakter" aus dem Jahr 1827, weil sie zu den Ausführungen in der Selbstbiographie wesentlich Neues hinzufügen. Man erfährt, wie Grillparzer selbst den erneuten Stillstand seines Schaffens und den Ruin seines seelischen Daseins auffaßt und zu erklären versucht. Das ist besonders wichtig, weil es noch einmal bestätigt, daß zwischen dem Dichter und seinen Gestalten (und somit auch zwischen diesen selbst) eine heimliche innere Verwandtschaft besteht, denn er schildert hier seine eigene seelische Entwicklung in Formulierungen, die mit geringen Veränderungen auch auf die meisten seiner Figuren anzuwenden wären: Fixlmüllner ist ursprünglich ein warmfühlender, begeisterungsfähiger Mensch. Er schwelgt in der Dichtkunst und freut sich daran, die ganze Glut seiner Seele in sein Werk ausströmen zu lassen und den andern Menschen mitzuteilen. Aber die Außenwelt stößt ihn zurück. Sein Theaterstück („Blanca von Castilien") wird nicht angenommen. Noch mehr ist er durch innere Schwierigkeiten gehemmt. Gewisse überspannte Vorstellungen zehren an seiner seelischen Gesundheit und zerrütten sein ganzes Wesen. Er glaubt sich zum Dichten zwingen zu müssen, obwohl er nur schaffen kann, wenn ihn die „Fieberanfälle der Begeisterung" erfassen. Auch in der Liebe handelt er gegen die natürliche Neigung seines Herzens und versucht das feurige Verhältnis mit seiner Braut zu einer ruhigen Freundschaft herabzustimmen. Beides führt ihn nur immer tiefer in die Verzweiflung, statt ihn aufzurichten. Es stumpft ihn gegen alles ab, und aus dem „glühenden Enthusiasten" wird „ein grübelnder Verstandesmensch". Seine Dichtungen werden „kalt, trokken, unwahr, hart, gemein." Kurz und prägnant formuliert er seine eigene Entwicklung in folgenden Worten: „Wenn er nie schrieb, wäre er ein weicher, empfindender Mensch geblieben, die Reibungen mit der Außenwelt verhärteten ihn."

Die in diesem Kapitel besprochenen Fragmente entstanden (mit Ausnahme von „Heirat aus Rache", 1829 und „Samson" 1830) alle zwischen 1816 und 1823. Aus diesen fruchtbarsten Jahren von Grillparzers Schaffen stammt aber außerdem eine große Zahl kleinerer Aufzeichnungen, die sich deutlich auf einen dramatischen Plan beziehen. Oft tragen sie einen ausdrücklichen Vermerk wie „in einer Tragödie darzustellen", „für ein Lustspiel zu gebrauchen", oft läßt sich auch aus der Art der Notiz erkennen, daß sie mit der Absicht gemacht wurde, einen dramatisch brauchbaren Stoff festzuhalten und für eine spätere Verwertung aufzubewahren. Nach 1823 tritt diese Absicht merklich zurück, die Tagebücher bekommen immer mehr den Charakter einer blossen Sammlung interessanter und merkwürdiger Begebenheiten und Gedanken, immer seltener werden die Ausdrücke, die auf den Plan einer Dramatisierung hindeuten.

Es ist natürlich nicht möglich, auf alle diese Fragmentansätze und „Splitternotizen" einzugehen. Doch scheint dies auch durchaus nicht nötig. In sehr vielen Fällen handelt es sich um anspruchslose Aufzeichnungen, die, wenigstens in ihrer notierten Form, noch nichts von einem psychologischen Deutungs- und Umschaffungsprozeß verraten, wie er bei den großen Plänen meist zu beobachten war. Sie sind nur wichtig, weil sie zeigen, daß Grillparzer in seiner fruchtbarsten Schaffensperiode unermüdlich auf der Suche nach Stoffen war, daß auch während der Lektüre und sogar im Verkehr mit anderen Menschen der Dichter in ihm ständig wachblieb und überall künstlerisch verwertbare Motive für sich zu erhaschen suchte.

Auch in ihm brannte also, wie in jedem echten Wiener, eine wahre Theaterleidenschaft. Auch er konnte das Leben bisweilen als eine bunte Blumenwiese sehen, aus der es ihm, dem Dichter, vergönnt war, die schönsten Blüten herauszupflücken. Demgegenüber darf jedoch auch nicht vergessen werden, daß er gefühlsmäßig aus der Ueberfülle des „Materials", das ihm zu Gebote stand, immer dasjenige auszusuchen bemüht war, dem er am besten die Züge des eigenen Wesens einprägen konnte. Zahllose Themen hat Grillparzer vorübergehend in seinen Gedanken erwogen (sicher weit mehr, als uns bekannt sind), aber zum

größten Teil nach kurzem Prüfen und Befragen für immer beiseitegelegt. Wenn er sich nach der Mitte der zwanziger Jahre auf eine verhältnismäßig kleine Zahl von Stoffen beschränkt und fast keine neuen Pläne mehr in sein Denken aufnimmt, so ist dies nicht ein Zeichen von Armut, sondern lediglich ein Beweis für seine kritisch auswählende Haltung. Die Fülle von Themen, die durch seinen Geist zieht, ist nicht geringer als bei den typischen Wiener Theaterschriftstellern, aber im Gegensatz zu manchem von ihnen „ertrinkt" er nicht in dieser Stoff-Flut, sondern prüft jedes Motiv gründlich, bevor er es ernsthaft in die Hand nimmt.

Die Beispiele für diese Tatsache sind so zahlreich, daß hier nicht im Einzelnen auf sie eingegangen werden kann. Statt dessen sei zum Schluß noch eine Zusammenstellung der Notizen gegeben, die in ihrem Vorwurf dem Grillparzerschen Empfinden, wie es aus den Fragmenten zu erkennen ist, am nächsten kommen (die ausdrücklich als Pläne zu einem Drama bezeichneten Nummern sind fett gedruckt). — Charakterstudien: Tgb. I, 141, 301, 579, 603, 607, 633, 330, (902), 1302, 1635—40, 2109. — Geschichtliches: 73, 86, 186, 314, 315, 309, 734, 738 f., 932, 937, 938, 1071, 1080, 1167, 1200, 1271, 1416, 1447, 1937. Anekdotenhaftes: 1202, 1297, 1303, 1382. Gedankliches: 1339, 1774, 4260.

II. Allgemeiner Teil

1. Grillparzers Schaffensweise

Anhand der Fragmente wurde die gesamte dichterische Entwicklung Grillparzers verfolgt. Zum Schluß sollen die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen noch durch einige prinzipielle Betrachtungen zusammengefaßt und ergänzt werden. Vor allem ist die Frage zu stellen: Kann man über den Schaffensprozeß bei Grillparzer, über die Art, wie seine Dramen zustande kommen, etwas allgemein Gültiges aussagen? Ist der Weg vom Moment der „Empfängnis" bis zur voll ausgeführten Gestalt bei jedem seiner Werke im Wesentlichen der gleiche, zeigt er gewisse typische, sich überall wiederholende Erscheinungen? In diesen abschliessenden Auseinandersetzungen muß Manches noch einmal im Zusammenhang dargestellt werden, was bereits bei der Besprechung einzelner Fragmente zur Sprache kam.

Bei allen bedeutenden Entwürfen bildet sich in der Phantasie des Dichters zuerst die noch unbestimmte Vorstellung eines menschlichen Charakters. Sie hat noch keine fest umrissenen Formen, ja sie kann als innere Farb- oder Tonempfindung auftreten oder wenigstens mit einer solchen innig verbunden sein. Der Held hat noch keine ausgeprägten Züge, sein Dasein ist noch dem einer Pflanze im Samenkorn vergleichbar. Wie sich der junge Keim je nach den äußern Umständen in der verschiedensten Weise entwickeln kann, obwohl er schon das Gesetz seines Wachstums in sich trägt, so hat die dramatische Gestalt, wenn sich Grillparzer mit ihr zu beschäftigen beginnt, noch keine festgelegten Eigenschaften, sie kann in seinem Geist noch mannigfaltige Verwandlungen durchmachen, aber ihr innerstes Wesen, der Gehalt den sie zum Ausdruck bringen wird, ist ihr doch schon jetzt gegeben. Sie ist ein „gelöster Teil vom Leben"

ihres Schöpfers, sie verkörpert ein Stück seiner Persönlichkeit, eine bestimmte Seite seines Fühlens und Empfindens.

Die nächste Stufe im Werdegang des Dramas bildet eine Charakterstudie, die die seelische Entwicklung der wichtigsten Personen in den Grundzügen festhalten soll. Oft sind in diese erste Aufzeichnung auch schon Gedanken über die Komposition des ganzen Stücks hineingearbeitet. Sicher war in der Regel der Aufbau in den großen Zügen fertig, bevor sich der Dichter an die Einzelausführung machte. Es ist zwar nur in wenigen Fällen ein schriftlicher „Strukturplan" erhalten, aber die Entstehung der „Ahnfrau", der „Sappho" und des „Goldenen Vließes", wie sie in der Selbstbiographie geschildert wird, zeigt ganz deutlich, daß sich zuerst die Umrisse des Ganzen in seinem Geist zusammenfügen und dann erst die Ausführung beginnt. Die Notizen zu „Drahomira", „Krösus" und „Samson" enthalten auch bereits Hinweise auf den Inhalt der einzelnen Akte.

Dieser Gesamtplan, der dem Dichter zunächst vorschwebt, ist freilich nicht so zu denken, daß er schon die äußere Handlung genau festgelegt hätte. Er besteht nur in einem mehr gefühlsmäßigen Bild der verschiedenen Stimmungen, die das Stück, und der psychologischen Entwicklung, die der Hauptheld durchlaufen soll. Die Disposition zum „Samson" ist dafür ein schönes Beispiel. Nachdem sich der Dichter einige Züge aus der biblischen Erzählung als verwendbares Material notiert hat, entwirft er sogleich eine Charakterstudie, in der schon die wesentlichen Stufen von Samsons psychologischer Entwicklung festgelegt werden, und zwar bereits nach Akten gegliedert. Dann erst macht er sich Gedanken und Aufzeichnungen über die Einzelheiten der Handlung.

Dieses Bild bestätigt sich durch andere, direkte Zeugnisse Grillparzers über seine Arbeitsweise. Er schreibt z. B. am 20. März 1826 im Tagebuch: „Endlich (nach fruchtlosem Arbeiten an Libussa und Hero) verfiel ich auf die Geschichte des Palatin Bankbanus, ... Unter dem Titel „Ein treuer Diener seines Herrn" brachte ich eine ziemlich glückliche Anlage zustande, die mich sehr interessierte. Ich war schon soweit klar darin geworden, daß ich das Ganze eines Tages Flury'n vom Anfange

bis zu Ende mit allen Details erzählte und zwar so begeistert, daß ich ihn gleichfalls hinriß. Nun glaubte ich, sei alles gewonnen und ich fing an zu schreiben. Aber es ging wieder nicht. Das Leben fehlt, sogar die Worte fehlen. In den alten Bankbanus war ich ziemlich tief hinuntergestiegen. Der König und die Königin waren im Reinen. Bankbanus' Frau konnte in allgemeinen Umrissen sehr gut dem Eindrucke der Begebenheiten überlassen werden. Aber der Prinz mußte ausgemessen werden und dazu fehlte die Lust, die Applikation."

Hier spricht er ganz deutlich aus, daß er zuerst in seine Personen „tief hinuntersteigt" oder sie „im Allgemeinen umreißt", bevor er an die Ausführung geht. Das weist zugleich auf einen weiteren typischen Zug seines Schaffens, der mit dem eben besprochenen innig zusammenhängt: das Auseinanderfallen von Idee und Ausführung. Immer wieder beklagt er sich über seine Unfähigkeit, das, was er im Geist eindrucksvoll vor sich hat, was ihn mit Begeisterung erfüllt, so zu Papier zu bringen, daß die Empfindung im Geschriebenen nicht verloren geht. Das kleine Gedichtchen „Licht und Schatten" (1817) gibt dieses Erlebnis in kurzen Worten wieder:

„Arm, was ich brachte,
reich meine Lieb,
warm, was ich dachte,
kalt, was ich schrieb."

Auch in den Studien „zu Fixlmüllners Charakteristik" klingen ähnliche Töne an: „Selbst seine Gedanken hatten das Unwillkürliche des Traumes, und wenn ausgedacht, waren sie vorüber und in der nämlichen Gestalt kamen sie nie wieder. Was man von der Minute ausgeschlagen, gibt keine Ewigkeit zurück. Darum, da er wohl auch dichterte, konnte er auf früher aufgefaßte, völlig durchdachte Stoffe, in der Folge nicht wieder zurückkommen, denn der belebende Geist der ersten Idee war verflogen, und nur das trockene Skelett blieb zurück."

Dieselbe Erfahrung hat Grillparzer offenbar schon viel früher gemacht, sodaß er sich bald nicht mehr mit der schemati-

schen Aufzeichnung der Szenenfolge des ganzen Stücks begnügte wie bei der „Seelengröße“ und auch noch bei der „Drahomira“. Er fühlte, daß solche Gesamtskizzen, die bloß „das trockene Skelett“ der Handlung enthielten, ihm beim Ausführen gar nicht helfen konnten. Dieser Erfahrung sind vielleicht die zahlreichen Charakterstudien zu verdanken, denn sie sollten es dem Dichter ermöglichen, bei späterem Zurückgreifen auf einen Stoff sich nicht nur an das Gerippe zu erinnern, sondern auch an das eigentlich Wesentliche des Stücks, an das, was hier die „belebende Idee“ genannt wird. Sie sollten ihn in die Stimmung zurückführen, die den Grundgedanken des Werks zuerst in ihm hatte entstehen lassen. Die Augenblicke der Geburt einer dichterischen Idee waren bei Grillparzer immer ganz besonders von Begeisterung gehoben. Er bezeichnet als den „Schlüssel seines (Fixlmüllners) Wesen“: „Passivität nach außen, ja nach innen, durch Fieberanfälle der Begeisterung unterbrochen.“ Die Entstehung der „Ahnfrau“ und „Sappho“ in solchen einmaligen „Fieberanfällen der Begeisterung“ wurde schon mehrfach erwähnt. Grillparzer war immer auf die Gunst der Stimmung angewiesen. Er mußte ein Stück in e i n e m Zuge vollenden, solange die Flamme in seinem Innern noch loderte. Hatte er sie einmal erlöschen lassen, dann war es ihm fast unmöglich, sie künstlich zu neuem Leben zu entfachen.

Diese Eigenart seines Schaffens erklärt auch die Vielzahl der Fragmente. Selten muß er einen Entwurf deshalb fallen lassen, weil er zu unbedeutend ist und zu wenig dramatische Möglichkeiten enthält. Der Abbruch einer Arbeit ist meist darauf zurückzuführen, daß die Begeisterung, die den ersten Plan entstehen ließ, allmählich versiegt und die schon ergrünten Keime absterben, weil ihnen die nötige seelische Wärme zu ihrer Entwicklung fehlt. In manchen gesegneten Augenblicken strömen dem Dichter geniale Einfälle in reicher Fülle zu, sie scheinen eine große dichterische Ausbeute zu versprechen, aber sobald er sich von der reinen Hingabe an die Phantasie zur Ausführung wenden will, ist die poetische Stimmung und damit auch die schöpferische Kraft verflogen, er bleibt schon in den ersten Anfängen stecken, und je mehr er sich anstrengt und sich zur Voll-

endung des Werks zu zwingen versucht, desto unbefriedigender ist das Ergebnis.

Dies hatte er insbesondere beim Dichten des „Goldenen Vließes" erfahren. Es war ihm nicht gelungen, es in einem einzigen Wurf niederzuschreiben. Er ließ in der Arbeit eine längere Unterbrechung eintreten, und als er sie später wieder aufnehmen wollte, konnte er sich nicht mehr in die frühere Stimmung zurückfinden. Die Ausführung wurde uneinheitlich. Dies empfand Grillparzer schon während der Beschäftigung mit der Trilogie, und er klagt darüber im Tagebuch vom Frühjahr 1820. An dieser Stelle gibt er auch eine für unsere Betrachtung sehr wichtige Erklärung dieser Unfähigkeit, ein einmal unterbrochenes Werk in demselben Geiste fortzusetzen: „So finde ich den Grund in dem ewigen Wechsel der Empfindungen, dem mich mein reizbares, unstetes Wesen aussetzt. Ich verliere bei lang anhaltender Beschäftigung mit einem Werke weder den Mut zur Vollendung noch den eigentlichen Faden der Verknüpfungen, aber so wie jetzt dieser, jetzt jener Zustand des menschlichen Lebens mich am meisten interessiert, trage ich unbewußt so viel nur irgend möglich von jenem Interesse in meine Hauptpersonen und ihre Schicksale, und so kommt es, daß bei sonst unverrücktem Gang des Ganzen und Beibehaltung der Motive selbst, doch eine Ungleichheit im Ton entsteht, deren ich mir bald dunkel bewußt werde . . ." Hier wird zugleich ein weiterer Punkt angedeutet, über den in diesem allgemeinen Zusammenhang noch einmal zu sprechen ist: die intensive Beziehung aller seiner künstlerischen Schöpfungen zu seiner persönlichen Erlebnissphäre. Er spricht hier selbst ganz deutlich aus, was an den Fragmenten im Einzelnen wiederholt gezeigt wurde, daß seine dramatischen Hauptgestalten immer eine geheime Beziehung zum Kern des eigenen Wesens besitzen. Er trägt, oft ohne sich dessen bewußt zu sein, in seine Werke die Empfindungen seiner zarten und innig fühlenden Seele hinein. Grillparzer benutzt zwar die Poesie nicht als bloße Umkleidung für seine persönlichen Seelenkonflikte und Leidenschaften; er gibt sich vielmehr während der Arbeit völlig der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks hin, geht ganz in den Gestalten seiner Phantasie auf, aber durch

unsichtbare Kanäle fließt doch immer etwas von seinem Herzblut in die Dichtung hinüber, obwohl sich in den Motiven nur selten eine direkte äußere Beziehung zu eigenen Erlebnissen aufweisen läßt. Er ist also vom bloßen unmittelbaren Uebertragen der ihn berührenden Probleme in die Sprache des Dramas gleich weit entfernt wie vom trockenen Konstruieren toter Verstandesprodukte. Seine Kunst bleibt stets auf der Höhe klassizistischer Stilisierung und ist doch zugleich von einem stark persönlichen, gefühlstiefen Leben durchpulst.

Im Umgang mit andern Menschen legte Grillparzer schon sehr früh eine herbe Verschlossenheit an den Tag. Seine Umgebung konnte ihn bisweilen geradezu für kalt und unempfindlich halten. Aber seine Dichtungen lehren das genaue Gegenteil. In sie ließ er die ganze Wärme seines Innern, die er auf anderm Weg nicht offenbaren wollte noch konnte, einströmen. Daher rührt wohl auch die Scham, die er bei der Veröffentlichung seiner Dramen immer empfand. Er fühlte, daß er mit ihnen die sonst so sorgfältig gehüteten intimsten Regungen seiner Seele doch irgendwie preisgab.

Diese durchgehende Beziehung seiner Werke auf die persönliche Erlebnissphäre widerspricht nicht der Tatsache, daß in ihnen immer eine bestimmte Idee zum Ausdruck kommen soll.

Er betont dies immer wieder sowohl in den dramatischen Entwürfen als auch in seinen theoretischen Ausführungen über die Aufgaben der Kunst. Allerdings ist für ihn die „Idee" — wie hier besonders hervorgehoben werden muß — nicht etwas Metaphysisches, nur dem reinen Denken Zugängliches (wie etwa bei Kant oder Hegel), sondern gehört, der Grundbedeutung des Worts entsprechend, in das Reich der Bildhaftigkeit. „In der Kunst ist Gedanke nicht jenes Produkt des Denkvermögens, das in der Prosa mit diesem Namen bezeichnet wird, sondern ein in sich abgeschlossener Kunstorganismus, dem ein Gedanke oder eine Empfindung zu Grunde liegt." Die Idee hat also in der Poesie eine ganz andere Aufgabe als in der Philosophie. Hier dient sie allein der abstrakten Erkenntnis, der Erfassung allgemein gültiger geistiger Tatbestände, dort ist sie eine in der Phantasie lebende Anschauung, die mit der vollen Kraft der

Sinnlichkeit begabt und von starken persönlichen Gefühlen durchzogen sein kann. Auf diese Unterscheidung legt Grillparzer großen Wert. Er kommt auf sie in immer neuen Formulierungen zu sprechen.

Das Eindringen Hegelscher Gedankengänge in die neuere deutsche Dichtung betrachtet er als deren Grundübel, denn die Idee in ihrer abstrakten Gestalt ist für ihn der Inbegriff alles Unkünstlerischen. Nur wenn sie zur Gegenständlichkeit herabsteigt und zur geistig-sinnlichen Anschauung wird, kann sie auf die Poesie befruchtend wirken, während sie sonst deren lebendige Kraft zerstört und nur Totgeburten des Verstandes zu erzeugen vermag. Der Dichter muß sich ebenso sehr davor hüten, philosophische Spekulationen in seine Werke hineinzutragen, als sich der bloßen Nachahmung äußerer Eindrücke zu verschreiben. Er muß vom Sinnlichen ausgehen, aber in ihm das Sinnvolle erkennen und zur Darstellung bringen. Geist und Anschauung, die sich sonst als völlig fremde Bereiche gegenüberstehen, sollen in seinem Schaffen zu lebendiger Vereinigung und Durchdringung kommen. Gibt er sich dem einen der beiden Elemente zu einseitig hin, so gerät er entweder in die Region der trockenen Wissenschaftlichkeit oder er verfällt dem bloßen Wiedergeben äußerer Wahrnehmungen. „Der Sitz der Kunst ist in der Empfindung, die einerseits den Unterscheidungen der Urteilskraft nahe steht, anderseits aber durch ihr Hineinreichen in den ganzen Menschen eine ungeheure Verknüpfung, Ideen-Assoziation anregt, deren Vorstellungen, ihrem Ursprung von außen nach, sich zu Bildern verkörpern und als Phantasie die natürliche Auffassung des Menschen nachahmen, die sinnliche Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur daß hier die Bilder sich schon nach einem Gesichtspunkt einstellen, indes die äußeren Eindrücke zufällig und unvermittelt überraschen."

Die Fragmentstudien zeigen, daß Grillparzers Arbeitsweise durchaus seinen theoretischen Forderungen entspricht. Im Anschluß an den „Samson" konnte bereits auf das Wechselspiel und das gegenseitige Sichergänzen von gedanklicher und rein bildhafter Ausdrucksart in seinem Schaffen hingewiesen wer-

den. Er versucht die Charaktere seiner Personen bald in einer abstrakten psychologischen Analyse zu erfassen, bald in einer typischen Gebärde oder einem sinnlichen Symbol zu veranschaulichen, und zwar sind diese beiden Betrachtungsweisen nicht scharf gegeneinander abgegrenzt, sondern gehen ständig ineinander über.

Das gleiche Doppelantlitz trägt auch die „Idee". Grillparzer gebraucht dieses Wort bisweilen, wenn er den Gehalt eines ganzen Werks kurz zusammenfassen will. Er kann sich dabei ebensogut einer bildhaft ausdrucksvollen Kurzszene bedienen wie einer abstrakten Formulierung. So sagt er etwa am Schluß der Samson-Skizze: „Die Idee wäre, daß den Zweck seiner Sendung, die Befreiung seines Volkes, die während seines Lebens eine immer neu hervorbrechende Sinnlichkeit vereitelt, er nun sterbend, durch den Einsturz des Tempels erfüllt, der die mächtigsten der Feinde unter seinen Trümmern begräbt." In diesem Satz manifestieren sich sehr schön die zwei Seiten der „Idee": Sie erscheint als ein unmittelbar anschauliches Bild, dessen Charakter jedoch nicht in der Wirkung auf das Auge erschöpft ist, das vielmehr zugleich den ethischen Grundgedanken des Stücks offenbart. Noch deutlicher sprechen die Aufzeichnungen zum „Krösus". Sie geben die „Idee" des geplanten Werks zur Hälfte in einer gedanklichen Formulierung wieder und bringen die Ergänzung dazu in einer kurz geschilderten dramatischen Situation. Diese Erscheinung weist so eindringlich wie nur möglich auf die Gleichwertigkeit der abstrahierenden und der bildlichen Ausdrucksweise hin.

Grillparzers Kunst lebt demnach in jener Sphäre, für die Goethe den Begriff des „Sinnlich-Sittlichen" geprägt hat und die auch als diejenige des Symbolischen bezeichnet werden kann.

2. Das Fragment bei Grillparzer

Es bleibt zum Schluß noch die Bedeutung der Fragmente in diesem Schaffensprozeß zu untersuchen. Ist sie überall die gleiche? Läßt sich eine für jeden einzelnen Fall zutreffende Be-

gründung dafür finden, daß ein Bruchstück nicht zur Ausführung gekommen ist?

Die Antwort auf diese Fragen muß wohl negativ sein. Es zeigte sich bereits bei der Einzeluntersuchung, daß die Fragmente in vier stark voneinander verschiedene Gruppen zerfallen, von denen jede mit einer bestimmten Periode in Grillparzers Schaffen zeitlich übereinstimmt. Die vier Epochen sollen deshalb noch einmal durchschritten und bei jeder die Frage nach der Bedeutung des Fragments gestellt werden.

a) Jugendwerke 1806—09

An den ersten dramatischen Versuchen erscheinen als hervorstechende Merkmale ein naives Interesse am Stofflichen und eine weitgehende Abhängigkeit von literarischen Vorbildern. Der junge Schüler und später der Student begeistert sich bis zur Trunkenheit an der Theaterbibliothek seines Vaters und an den Werken Schillers, Goethes und Shakespeares, und der Nachahmungstrieb lockt ihn unwiderstehlich, selbst etwas Aehnliches hervorzubringen. Eine für sein Alter erstaunliche Belesenheit in der Geschichte bietet ihm eine unerschöpfliche Fülle von Themen, aus denen er bald hier, bald da ein besonders aufregendes ergreift, um seine dichterischen Fähigkeiten daran zu versuchen. Er spielt zwar schon jetzt auch mit dem Gedanken an eine Aufführung seiner Werke, aber das sind noch mehr kindliche Phantasien; erst als ihn die Not dazu zwingt, faßt er wirklich den Entschluß, seine „Blanca von Castilien" dem Dramaturgen Sonnleithner zu bringen, um sie auf ihre Bühnenfähigkeit hin prüfen zu lassen.

Von einer innigeren Beziehung seiner Phantasiegestaltungen zum eigenen seelischen Erleben sind erst keimhafte Anfänge zu spüren. Das Dichten ist ihm noch ein unbefangenes, erheiterndes Spiel, das gleichberechtigt neben anderen kurzweiligen Beschäftigungen steht und das er wie diese auch wieder aufgibt, wenn ihm etwas Anderes mehr Vergnügen verspricht. Daß viele Pläne Bruchstücke bleiben, ist also in dieser Epoche noch mehr oder weniger ein zufälliges Ergebnis seiner Laune.

Die Stoffe, die er aufgreift, nimmt er später nie mehr in die Hand. Diese Fragmente wirken in seinem Dichten und Denken kaum mehr nach und weisen nur geringe Beziehungen zu den vollendeten Werken auf.

b) 1810—16

Dieses harmlos-heitere Spiel mit den Stoffen bricht im Jahr 1810 plötzlich ab.

Von außen beginnen nach dem Tode des Vaters schwere Sorgen auf dem Neunzehnjährigen zu lasten. Von innen zerfrißt die verschärfte Selbstkritik seine Schaffensfreude, nachdem Sonnleithner sein Trauerspiel als für die Bühne nicht verwendbar zurückgewiesen hat. Beides verstärkt in ihm den Entschluß, „der Poesie, vor allem der dramatischen, für immer den Abschied zu geben." Er muß sich nach einträglichen Beschäftigungen umsehen und versucht das Dichten ganz zu vergessen. Nur in einzelnen glücklichen Augenblicken bricht die alte spielerische Freude wieder hervor. Da schafft er — schon mit bedeutend höherem Können — die lichten, heiteren Szenen aus „Alfred" und „Heinrich IV.".

Im Uebrigen haben die Fragmente aus den Jahren nach der Krise einen ganz anderen Charakter. Nur bisweilen läßt sich der junge Dichter trotz seines gegenteiligen Entschlusses dazu verlocken, wieder zur Feder zu greifen. Aber ihr entströmen jetzt nicht mehr jene naiven, spielerischen Nachahmungen wie in der Jugendzeit. Man spürt es den Produkten dieser zweiten Epoche an, daß sie aus einer Seele kommen, die schon manche Lebenskämpfe durchgemacht und tiefgreifende Erfahrungen in sich aufgenommen hat. Man fühlt, daß es in dieser Seele kocht und brodelt, daß sich manches mit Gewalt ankündigt und aus unbekannten Tiefen hervorsteigen möchte, aber es kann sich noch nicht zum dichterisch gestalteten Sein erheben, wie glühende Lava, die unter einer harten Kruste eingeschlossen ist und nur von Zeit zu Zeit an einzelnen Stellen hervorzubrechen vermag, aber sofort wieder zurückgehalten wird. Grillparzer wagt es noch nicht, die ihn umschwebenden Bilder in feste dramatische Form

zu bringen, oder er fühlt dumpf, daß seine Fähigkeiten dazu noch nicht genügend ausgereift sind. Aber gegen das Jahr 1816 hin drängt ihn die Bilderwelt seines Innern immer mächtiger, und schließlich braucht es nur noch einen geringen äußeren Anstoß, um die Kruste zerspringen zu lassen und so dem „Lavastrom" freien Durchbruch zu verschaffen.

Die Arbeitsweise hat gegenüber der ersten Epoche bereits eine tiefgreifende Aenderung erfahren: Grillparzer fängt nicht mehr einfach mit der ersten Szene des ersten Akts an zu dichten, sondern legt sich zunächst über den Charakter seiner Gestalten und ihr Innenleben Rechenschaft ab und greift nur solche Stoffe auf, die sein eigenstes Empfinden durch eine geheime Verwandtschaft ansprechen.

So haben die Fragmente dieser zweiten Epoche ihren Wert weniger in sich selbst — sie bleiben sämtlich unvollendet liegen — als vielmehr darin, daß sie auf Späteres hindeuten. Sie bereiten die folgende Zeit der großen und reifen Schöpfungen vor.

c) 1816—23

Im Sommer 1816 bricht die lang zurückgehaltene Schaffenskraft plötzlich elementar hervor. In wenigen Wochen entsteht die „Ahnfrau". Nach einem Jahr folgt, gleichfalls in einem einzigen Zug geschrieben, die „Sappho". Das „Goldene Vließ" entsteht in zwei Anläufen im Herbst 1818 und Winter 1819/20, schließlich der „Ottokar" im Herbst 1823. Nur zu diesem hat Grillparzer längere Vorstudien gemacht. Zwar bestanden diese lediglich in einem Sammeln brauchbarer Erzählungen und Einzelzüge aus den geschichtlichen Quellen. Ein monatelanges Arbeiten und Feilen an der Durchgestaltung, wie es für Schiller charakteristisch ist, kennt Grillparzer in dieser Zeit nicht. Die „Sappho" und das „Goldene Vließ" sind in der Entstehung ihres Grundplans sogar als regelrechte Improvisationen zu bezeichnen: Im Moment, wo die Idee eines Dramas zum erstenmal in seinem Geist aufleuchtet, gliedert sich der Stoff auch schon zu den Umrissen eines Stücks. Bei der „Sappho" folgt auch die Ausführung unmittelbar auf die erste Beschäftigung mit dem Plan. Bei der

„Ahnfrau" hatte sich der Dichter zwar schon längere Zeit hindurch mit dem Stoff getragen, aber der entscheidende künstlerische Einfall (zwei bisher einzeln betrachtete Handlungen in einem Stück zu vereinigen) kam ihm urplötzlich und mit ihm auch schon der ganze Plan des Werkes. Auch die Ausführung erfolgte kurz darauf in einem einzigen Zuge.

Grillparzer macht sich zwar in dieser Zeit (1817) schon zum erstenmal — durch Lessings „Collectaneen" angeregt — ein Stoffverzeichnis, aber interessanterweise erwähnt er darin keinen einzigen Plan, den er später wirklich ausgeführt hat. Mit den Fragmenten der früheren Periode beschäftigt er sich nur noch ab und zu, gewissermaßen versuchsweise.

Diese Fragmente sind jedoch in gewissem Sinn als Vorarbeiten zu den in der dritten Epoche vollendeten Tragödien zu betrachten. Zu jeder von diesen läßt sich in den vorhergehenden sieben Jahren ein paralleles Bruchstück finden, in dem sich der Dichter schon einmal ein verwandtes Problem zum Vorwurf genommen hat. Sehr merkwürdig und überraschend ist dabei die Tatsache, daß die fertigen Stücke und die ihnen jeweils entsprechenden Fragmente genau in derselben Reihenfolge entstanden sind. Es ist, wie wenn der Dichter in diesen vierzehn Jahren denselben geistigen Kreis zweimal durchlaufen hätte, das zweite Mal auf einer höheren Ebene: Am auffallendsten ist dies bei den letzten Werken der beiden Epochen. Der „Ottokar" hat, wie sich ergab, sehr nahe Beziehungen zu „Friedrich dem Streitbaren", die „Medea" zur „Drahomira" und die „Argonauten" zur „Scylla". Aber auch bei den andern Werken ist eine innere Verwandtschaft vorhanden: die Hauptgestalt in den „Pazzi" erinnert mit ihrer Selbstzerstörung durch blinde Eifersucht an Sappho, Psyche mit ihrer noch zarten Unschuld an Melitta, und Spartakus nimmt schon einige wesentliche Züge des Jaromir in der „Ahnfrau" voraus (Edelmut eines außerhalb des Gesetzes stehenden Aufrührers, Liebe zur Tochter seines Feindes, der zugleich die Macht des Gesetzes gegen ihn vertritt). Man kann geradezu einen rhythmisch-gesetzmäßigen Ablauf in Grillparzers Schaffen feststellen: während sieben Jahren werden hintereinander verschiedene Keime in seine Seele hineingelegt, und

in den folgenden sieben Jahren wachsen diese Keime in derselben Reihenfolge zu fertigen Pflanzen empor.

Zugleich mit den erwähnten Dramen bricht aber auch ein beinahe unerschöpflicher Springquell von neuen Plänen und Entwürfen aus seinem Geist hervor. Ein Blick auf die Gesamtheit der Fragmente lehrt, daß die sieben Jahre von 1816—22 an Fülle der Ideen alle anderen Zeiten weit hinter sich zurücklassen. Allerdings darf man für diese Betrachtung nicht die Sauersche Ausgabe zu Rate ziehen, denn in ihr sind alle Notizen Grillparzers vermerkt, die irgendwie auf einen dramatischen Plan Bezug haben k ö n n t e n, also auch alle Charakteristiken von bekannten Menschen, Bemerkungen über einzelne Persönlichkeiten und Zitate aus Geschichtsbüchern, obwohl sie wahrscheinlich zum großen Teil aus rein historischem Interesse aufgeschrieben wurden. Stephan Hock verzeichnet dagegen im zehnten Teil seiner Ausgabe nur diejenigen Notizen, die entweder eindeutig oder doch mit ziemlicher Sicherheit auf die Absicht einer Dramatisierung schließen lassen. Dabei ergibt sich, daß nicht weniger als 74 von 121 Plänen aus der Zeit zwischen der „Ahnfrau" und dem „Ottokar" stammen.

Hier ist also das Fragmentbleiben so vieler Pläne nicht mehr wie früher ein Zeichen für die Unfähigkeit des Dichters, seine Bilder zu fester Gestaltung zu bringen, sondern viel eher ein Ausdruck seiner Ideenüberfülle. Die Einfälle strömen ihm in so großer Zahl und solcher Buntheit zu, daß er mit der Ausführung einfach nicht nachkommt. Er muß sich damit begnügen, die Stoffe zu bearbeiten, die seinem Inneren am nächsten stehen, und die übrigen für später zu notieren.

d) Die Zeit nach 1823

Für das Glück dieser schaffensfrohen Jahre muß Grillparzer sehr bald schwer büßen: Seine Produktionskraft versiegt plötzlich wieder, und es folgt eine Zeit der Dumpfheit, in der er unfähig ist, auch nur eine Zeile zu schreiben. Zu einem großen Teil liegt die Ursache dieser neuen Krise wohl in den äußeren

Verhältnissen, besonders den Schwierigkeiten bei der Aufführung des „Ottokar". Aber sie allein können den unvermittelten Abbruch seiner schöpferischen Tätigkeit nicht erklären. Er gehört zu jenen geheimnisvollen Vorgängen im Leben des Genies, die sich dem Erfassen durch die Kräfte des Verstandes entziehen.

Die Zeit der völligen Tatenlosigkeit dauert ungefähr bis 1826; dann erst rafft sich Grillparzer mit Gewalt wieder zum Dichten auf. Aber das begnadete, schwungvolle Schaffen aus einem großen Zug kehrt trotz aller Anstrengung nicht mehr in der Form zurück, wie es ihm vor 1823 gegeben war. Auch neue Ideen zu Stücken stellen sich nur noch ganz selten ein. Auf dem Verzeichnis von 1826 sind schon sämtliche Stoffe angeführt, die Grillparzer später noch ausgearbeitet hat. Seine reifen Dramen, soweit sie vollendet sind, gehen also in ihrem Keim ohne Ausnahme auf die sieben fruchtbarsten Jahre seines Lebens zurück. Die Schaffensfreude, die ihn einst, besonders bei der Arbeit am „Goldenen Vließ", beseligt hatte, ist und bleibt für ihn fast ganz verloren. Unter bitteren Qualen ringt er sich die meisten seiner folgenden Werke ab. Er bemüht sich oft verzweifelt, die nötige Stimmung zum Dichten wiederzufinden, aber er muß dabei immer wieder erfahren, daß alles bewußte Streben, alles Sichzwingen bei ihm nur die Stimmung zerstört, ihn dem tötenden Verstand ausliefert.

Ueber die Entstehung der noch folgenden Dramen ist sehr wenig bekannt. Sie verteilt sich auf mehr als zwei Jahrzehnte, wobei das Ergebnis nicht viel umfangreicher ist als bei den sieben Jahren der dritten Epoche. An neuen Plänen sind nach 1823 nur noch zwei bedeutendere zu nennen. Die Notizen deuten immer weniger auf den festen Willen, etwas auszuführen, sie werden immer mehr nur ein wehmütiges Spiel mit dem Gedanken: das hätte auch ein gutes Drama werden können. Nach 1850 scheint Grillparzer völlig resigniert zu haben. Er führte den Entschluß durch, den er vor vierzig Jahren gefaßt, aber wieder fallen gelassen hatte: „Der Poesie, vor allem der dramatischen, für immer den Abschied zu geben."

3. Vergleich mit andern Dramatikern

Um die gewonnenen Resultate in einen allgemeinen Rahmen zu stellen, sollen noch zwei andere Dramatiker der deutschen Literatur betrachtet werden, die gleichfalls eine große Zahl von Bruchstücken und aufschlußreiche Selbstzeugnisse über ihre Arbeitsweise hinterlassen haben, sodaß sich der Entstehungsprozeß ihrer Werke gut verfolgen läßt: Schiller in seiner klassischen Periode und Otto Ludwig.

a) Schiller

Schillers Briefe aus dem letzten Lebensjahrzehnt und die Aufzeichnungen zu seinen dramatischen Plänen bieten für diese Untersuchung eine gute Grundlage. Die Entstehung des „Warbeck" und anderer Fragmente läßt sich anhand seiner Notizen in allen ihren Phasen beobachten oder wenigstens erschließen, und von der Arbeit am „Wallenstein" berichtet er selbst immer wieder an Goethe, Körner und Humboldt. Er erzählt ihnen von jedem wichtigeren Fortschritt seines Werks, nennt ihnen die Probleme und Schwierigkeiten, die der Ausführung im Weg stehen, und bittet auch häufig um Rat, wenn ihm ein Knoten unentwirrbar zu sein scheint.

Schon diese Tatsache ist bemerkenswert. Sie offenbart bereits eine Eigenart seines Schaffens, die ihn von Grillparzer sehr stark unterscheidet. Dieser wäre gar nicht fähig, während er noch an einem Stück schreibt, über die eigene Tätigkeit Betrachtungen anzustellen. Wenn er in die Tagebücher bisweilen Bemerkungen über seine Arbeit einträgt, ist dies immer schon ein Zeichen dafür, daß der Strom seiner Phantasie ins Stocken gerät. Er verliert sich dann in unfruchtbaren Reflexionen über die Leere seines Geistes und sucht den Grund für das Versiegen der Eingebungen zu ergrübeln; selten vermag er sich aus dieser Stimmung wieder herauszureißen und seine Schaffensfreude neu zu beleben. Wenn anderseits die Inspiration einmal über ihn gekommen ist, wird er von ihr in seinem ganzen Wesen ergriffen, er muß sich ihr allein hingeben, nur auf ihre Stimme lauschen und

die des Verstandes völlig schweigen lassen. Sich dann bei seinem Tun zu beobachten oder gar sich darüber Rechenschaft abzulegen, ist ihm durchaus unmöglich. Reflexion und dichterische Intuition sind für ihn durch eine Scheidewand getrennt, die er nicht überschreiten darf, wenn er nicht die zarten Gewebe seiner Phantasie in Unordnung bringen oder zerreißen will.

Ganz anders geht Schiller vor. Schon beim „Don Carlos" und vollends beim „Wallenstein" ist seine schöpferische Tätigkeit von einer unermüdlichen Gedankenarbeit begleitet. Er prüft jeden künstlerischen Einfall, jede Szene, jeden Vers daraufhin, ob sie sich dem ganzen Werk organisch einordnen, ob sie der Grundidee des Stücks zu dienen vermögen, und wenn ihm das Hauptziel deutlich vor Augen steht, forscht er rastlos nach dem sichersten Weg und den besten Mitteln, es zu erreichen. Bevor er mit der Ausführung beginnt, sucht er sich über den Gesamtplan und über die Aufgabe, die jedem einzelnen Teil zukommt, Klarheit zu verschaffen. Solange er das Manuskript in Händen hält, entscheidet er sich nicht endgültig für eine bestimmte Fassung; immer wieder streicht und korrigiert er und ersetzt ganze Auftritte durch neue, ohne die oft beträchtliche Arbeit zu scheuen, die nötig ist, um die übrige Handlung den Aenderungen anzupassen.

Dies alles beweist, daß bei Schiller die Entstehung eines Dramas ein von klarster Bewußtheit gelenkter Prozeß ist. Sein dichterisches Schaffen hat etwas von der Sicherheit und Ueberlegtheit des Architekten, der einen großen Bau errichtet und dabei genau prüft, welche Funktion jeder Teil zu übernehmen hat und welche Aufgabe jedem einzelnen Arbeiter zuzuweisen ist. Freilich ist Schiller weit davon entfernt, seine Werke mit nüchternem, trockenem Verstand zu konstruieren. Auch er kennt das Glück eines rauschhaften Schaffens, auch bei ihm kann man von wahren „Fieberanfällen der Begeisterung" sprechen, aber sie sind nicht, wie bei Grillparzer, unvereinbar mit jeder reflektierenden Tätigkeit. Im Gegenteil, sie treten am ehesten gerade dann auf, wenn er im Begriff ist, sich zur vollen gedanklichen Klarheit durchzuringen, wenn er den ganzen Aufbau des Stücks zu durchschauen und zu überschauen beginnt, wenn er fühlt, daß es ihm gelingen wird, die noch vorhandenen Knoten zu lösen und alle

Fäden sicher in die Hand zu nehmen. „Ich finde, daß mich die Klarheit und Besonnenheit, welche die Frucht einer späteren Epoche ist, nichts von der Wärme einer früheren gekostet hat."

Naturgemäß ist die Ueberlegtheit und Planmäßigkeit bei der Entstehung desjenigen Werkes am stärksten ausgeprägt, in dem sich Schiller, nach seiner philosophischen Epoche, wieder der Dichtung zuwendet und in dem er einen ganz neuen Stil der grossen Tragödie zu begründen sucht. Aber auch die späteren Dramen schreibt er nicht ohne eine ständige kritische Selbstbesinnung, wenn auch bei ihnen die Arbeit dadurch erleichtert ist, daß manches schon Gelernte angewendet werden kann und nicht mehr neu errungen werden muß.

Anhand des „Wallenstein" und des „Warbeck"-Fragments, das sich wegen des reichlich überlieferten Materials besonders gut dazu eignet, ist der Versuch unternommen worden, die „Genesis" des Schillerschen Dramas darzustellen und das Gesetz, nach dem sie sich vollzieht, aufzudecken. Allerdings ist der Verfasser dieser Arbeit, Wilhelm Spengler, in seinen Folgerungen bisweilen allzu kühn, so etwa, wenn er die Behauptung aufstellt: „Die Dramen seit dem Wallenstein sind die Geburten einer bis in alle Einzelheiten ausgebauten Formkunst"; oder: „Schiller . . . nimmt einen absolut literaturimmanenten Standort ein: die literarische Kunstform, um die es ihm geht, steht in der Mitte. Von ihr aus formt er aus den Elementen des jeweiligen Stoffes die Situation, welche die höchst mögliche Objektivation der literarischen Form in diesem Stoffe bedeutet." Ueberhaupt geht Spenglers Untersuchung wohl etwas zu weit im Bestreben, eine bestimmte, immer gleich bleibende Methode herauszuarbeiten, „nach der Schillers spätere Dramen ausgeführt sind." Sie beachtet zu wenig, was Schiller selbst in einem Brief an Goethe ausspricht: „Man muß, wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten."

Richtig ist jedoch das Hauptresultat der Untersuchung, daß Schiller seine klassischen Tragödien zielbewußt und folgerichtig

von einem Zentrum her aufbaut. Ihr Entstehungsprozeß läßt sich in allgemeinen Zügen umschreiben.

Den Ausgangspunkt für seine Arbeit findet der Dichter in einer „dramatischen Situation". Er entdeckt in der Geschichte eine Begebenheit, die den Kern zu einer möglichen Tragödie enthält. Dabei verlangt er die Erfüllung zweier Voraussetzungen: die historischen Tatsachen müssen sich seiner Ideenwelt einfügen lassen, sie müssen zum „Gegenstand", zur „Komposition aus Stoff und dichterischer Weltanschauung" werden können, und ferner muß die dramatische Situation „gattungsgemäß", d. h. so beschaffen sein, daß die Ereignisse, die mit ihr zusammenhängen, sie herbeiführen oder aus ihr hervorgehen, in der Form einer Tragödie gestaltet werden können. Erst wenn erkannt ist, daß der Stoff beide Bedingungen erfüllt, also die „Gattungsprobe" bestanden hat, beginnt die Ausarbeitung des Werks. Planmäßig läßt der Dichter Schritt für Schritt aus der aufgegriffenen Situation als der noch „embryonalen" Form das Stück hervorwachsen. Von ihr aus konstruiert er zunächst die Fabel und bestimmt die einzelnen Momente der Handlung so, daß sie ihrer Aufgabe gerecht zu werden vermögen. Diese besteht in der Motivierung und Vorbereitung jener aus der Geschichte übernommenen zentralen Begebenheit.

Wenn er ein Schema der Handlung gefunden hat, das diese Anforderung erfüllt, läßt er vorübergehend die Beziehung zu ihrem Gipfel in den Hintergrund treten. Er „verselbständigt die Handlungssphäre", d. h. er betrachtet die Fabel von der andern, der stofflichen Seite her, er modelliert und konkretisiert das allgemeine Schema so lange, bis die Handlung zu organischem Leben erweckt und in einen folgerichtigen, notwendigen Ablauf gebracht ist. Sie muß sich wie eine „aufbrechende Knospe" entfalten. Diesen Ausdruck gebraucht Schiller in seinen Plänen immer wieder.

Nun geht er daran, die Charaktere den Erfordernissen seiner Tragödie anzupassen. Er befreit die Personen von ihren in der Historie festgelegten Zügen und gibt ihnen die Eigenschaften, die ihrer Handlungsweise in seiner konstruierten Fabel entsprechen. Aehnlich entwickelt er auch die weitern Elemente des Stücks aus dem Keim der tragischen Situation.

Seine Arbeitsweise unterscheidet sich also durch den hohen Grad ihrer Bewußtheit sehr von der Grillparzers. Dieser hat, bevor er an die Ausführung geht, erst eine unbestimmte Vorstellung, ein noch undeutliches Bild vom Inhalt seines Werks. Die Einzelheiten der Handlung, die Szenenfolge und Charaktere der Nebenpersonen gestaltet er erst im Augenblick des Niederschreibens und übergibt sich dabei völlig der Führung seiner Intuition. Schiller läßt alle jene Elemente aus dem übergeordneten Gedanken hervorwachsen. Sie empfangen ihre Bestimmung durch die klar erkannte Idee, die er in seinem Stück zur Offenbarung bringen will und die er schon beim ersten Aufgreifen der dramatischen Situation in diese hineingelegt hat.

Dem Gesagten gegenüber scheint der Einwand nahezuliegen: warum hält sich Schiller immer an historische Stoffe? Warum erfindet er seine Fabeln nicht selbst, um weniger durch die geschichtliche Ueberlieferung gebunden zu sein und seine Ideen leichter adäquat ausdrücken zu könen? Die Antwort gibt der Dichter selbst in einem Brief an Goethe: „Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andere als historische Stoffe zu wählen, frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht."

Aus diesen Worten geht hervor, daß Schiller sich geradezu davor hüten muß, seiner Phantasie zu sehr die Zügel schießen zu lassen. Wenn er sich nicht an feste, gegebene Stoffe hält, läuft er Gefahr, vom Schwung seiner Ideen entführt zu werden und der eigenen Willkür zu verfallen.

Anderseits aber weist die angeführte Stelle auf die wichtige Tatsache hin, daß der Stoff immer nur die Anregung gibt, daß es die Aufgabe des Dichters ist, „das Realistische zu idealisieren". Diese Tätigkeit treibt Schiller unermüdlich. Er ist ständig auf der Suche nach Stoffen, denen sich ein idealer Gehalt abrin-

gen läßt. Häufig beklagt er sich über die Dürftigkeit seiner materialen Kenntnisse, weil sie ihm das Auffinden von Situationen, die zur Tragödie geeignet sind, empfindlich erschwert. Im Bewußtsein dieses leidigen Mangels läßt er sich einmal den Hygin schicken, um seinen „Reichtum an Stoffen für möglichen Gebrauch" zu vermehren und sich im „Idealisieren" gegebener Fabeln zu üben, „denn es ist schon von großem Nutzen, einen Stoff auch nur in Gedanken zu beleben und sich daran zu versuchen".

Aus den angeführten Tatsachen erklärt sich auch das Aussehen von Schillers dramatischen Fragmenten. Sie sind, nach seinem eigenen Ausdruck, wie „Knochengerüste", die nur noch das Fleisch um sich legen müssen, um zu lebendigen Organismen zu werden.

b) Otto Ludwig

Bekanntlich polemisiert Otto Ludwig in seinen Studien immer wieder leidenschaftlich gegen Schillers sentimentalische Auffassung der Kunst. Er kann nicht genug betonen, Shakespeare verkörpere das Ideal eines dramatischen Dichters, während die deutsche Literatur bisher nichts hervorgebracht habe, was ihm auch nur von weitem zu vergleichen sei. Diese Haltung ist eine notwendige Folge seiner ganzen Ideenrichtung. Grillparzer geht zwar in seinem künstlerischen Schaffen gleichfalls ganz andere Wege als die Klassik, aber er fühlt sich doch als ihr Schüler und Fortsetzer. Bei Otto Ludwig steigert sich der Gegensatz zu einer bewußten Ablehnung Schillers, in dem er geradezu einen Antipoden seines eigenen Dichterideals zu erblicken meint. Die Polarität der beiden Dramatiker läßt sich auf vielen Gebieten nachweisen. Hier soll vor allem gezeigt werden, wie sie in der Verschiedenheit ihrer Arbeitsweise zum Ausdruck kommt.

Für den Entstehungsprozeß der Schillerschen Tragödie ist die durchgehende Bewußtheit das charakteristische Merkmal. Bei Otto Ludwig spielen sich die entscheidenden Phasen der Reifwerdung eines Dramas im Halbdunkel eines fast traumhaften Zustands unter völliger Ausschaltung des bewußten Willens ab. Der Dichter selbst ist beim Zustandekommen seiner Werke nicht

der souveräne, zielsichere Lenker und Organisator. Ludwig beschreibt diese Tatsache selbst in einer berühmten Stelle seiner Studien: „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat .... Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen, ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe. Nun geb ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandne mit kritischem Auge ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die mir unbewußt die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann suche ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Kausalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Instinkt angehört, alles Absicht und Berechnung ist, im Ganzen und bis in das einzelne Wort

hinein. Da sieht es denn ohngefähr aus, wie ein Hebbelisches Stück . . ." Nun muß er dieses „psychologische Präparat", dieses bloß abstrakte Schema wieder auflösen und in ein wahres „poetisches Kunstwerk" verwandeln. Die Personen sollen nicht mehr *über* ihren Charakter und den der Andern sprechen, sondern durch spontane, unbewußte Aeußerungen, durch die *Art* ihres Sprechens und Handelns unfreiwillig ihr Wesen offenbaren.

Das Ausarbeiten der Fabel, das Präparieren des psychologischen Knochengerüsts für das ganze Drama ist eine Aufgabe, die auch in Schillers schöpferischer Tätigkeit eine wesentliche Rolle spielt. Der „ideale" und der „kausale Nexus" entsprechen ziemlich genau seinem doppelten Konstruieren der Fabel, das einmal von der dramatischen Situation als dem Angelpunkt der Handlung ausgeht, dann von der Forderung nach Notwendigkeit im äußeren Ablauf.

Aber wie verschieden ist die Stellung dieser Prinzipien im Entstehungsprozeß des dramatischen Werks. Bei Schiller bilden sie das Zentrum und die wesentliche Aufgabe der gesamten schöpferischen Tätigkeit, bei Ludwig dienen sie nur der Ausarbeitung und Ausführung eines von der Phantasie bereits lebendig geschauten Plans.

Die Anregung geht für beide von einer einzelnen dramatischen Situation aus. Aber diese hat keineswegs den gleichen Ursprung oder die gleiche Bedeutung. Bei Ludwig ist sie aus einem dumpfen Gefühl heraus geboren, sie kündigt sich zunächst in einer unbestimmten Farbenempfindung an und verdichtet sich erst allmählich zu einem deutlich geschauten Bild, einer Gebärde, einer bewegten Gestalt oder Gestaltengruppe. Die ungeheuer reiche visuelle Phantasie des Dichters ist es allein, die ihm diese lebendigen Imaginationen vor die Seele zaubert und aus ihnen immer neue Szenen hervorgehen läßt.

Bei Schiller hat die dramatische Vision, von der die Entstehung des Werks ihren Ausgang nimmt, eine ganz andere Funktion: sie ist nur wichtig durch den tragischen Gedanken, den sie enthält, durch die Idee, die deutlich und klar erkennbar aus ihr spricht.

Ludwig ist zwar durchaus der Ansicht, daß jedem Drama eine Idee zugrunde liegen und seine Entstehung lenken müsse, aber bei ihm hat diese Forderung einen ganz andern Sinn, denn sein Begriff der „Idee" deckt sich weder mit dem Schillers noch auch mit dem Grillparzers. Ludwig bezeichnet mit diesem Wort lediglich die empirisch erfaßbare Gesetzmäßigkeit, die in allem materiellen Geschehen herrscht. Zu diesem gehört auch das menschliche Handeln. Es vollzieht sich nach festen psychologischen Prinzipien, die durch Verallgemeinerung der Erfahrungen erkannt werden können. Die Aufgabe des Dichters besteht darin, in der Realität überall dieses Typische aufzufassen und darzustellen. Er darf nicht aus einem jenseitigen, ideellen Reich Gedanken in sein Werk hineintragen wollen, sondern muß sich an die „greifbare Wirklichkeit" halten. Die „menschliche Natur" ist sein Ausgangspunkt, und zwar nicht wie sie sich irgend einer philosophischen Spekulation ergibt, sondern so, wie sie im alltäglichen Leben erscheint. Der Dramatiker hat das historische Geschehen nach den in ihm waltenden Gesetzen zu befragen und sie dann seinem Schaffen zu Grunde zu legen. Sie sollen durch ihn noch reiner und deutlicher zum Ausdruck kommen, als sie es in der äußeren Realität vermögen. Nur in diesem Sinn hat er ein Recht, über die bloße Nachahmung der Natur hinauszugehen. Er darf die dargestellte geschichtliche Begebenheit von Zufälligem und Nebensächlichem befreien, sie „epitomisieren", aber nur um das in ihr liegende „Typische" vollkommener herauszuarbeiten, nicht um sie mit persönlichen Gedanken und Gefühlen zu durchdringen. „Der Typus muß aus dem Stoffe herausgesehen .... werden", diese Forderung ist in Ludwigs Schriften auf Schritt und Tritt anzutreffen, er wird nicht müde, sie in immer neuen Wendungen zu wiederholen.

Es muß also das höchste Ziel des Dichters sein, die eigene Persönlichkeit völlig in den Hintergrund treten zu lassen, „sich zur möglichsten Objektivität" auszubilden. „Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden versuchen, jeden Stoff nach und aus seinen eigenen Bedingungen entwickeln ... er muß nicht seinen innern Sinn mit dessen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, sondern sein innerer Sinn muß lediglich das

Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim sich nach seinen eigenen Bedingungen entwickelt ... Der Dichter darf nicht sich in das Werk, sondern er muß dieses in sich hineinbilden." Diese objektive Haltung erlangt er aber nicht etwa wie bei Schiller durch die Erhebung „aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken", sondern er muß gerade alle bewußte Denktätigkeit ausschalten und dem Spiel seiner Phantasie freien Lauf lassen, denn die Bilderwelt, die sich dann traumartig vor seinem inneren Auge entfaltet, trägt weniger subjektive Willkür an sich als die „reinen Begriffe" des Philosophen. Otto Ludwig lebt in dem schönen Glauben, daß die Seele des echten Künstlers, von einem nachtwandlerisch sicheren Instinkt gelenkt, ihre Gestalten mit der gleichen Notwendigkeit hervorbringe, wie sie in allem Weltgeschehen herrscht. Der Dichter steht also seinen eigenen Werken zunächst wie Geschöpfen der Natur gegenüber. Er kann ihnen das Gesetz ihres Daseins nicht von Anfang an geben, sondern es höchstens in ihnen erkennen, nachdem sie aus den unbewußten Tiefen seines Innern emporgestiegen sind. Erst nachträglich beginnt das Ordnen stofflicher Massen nach einer bestimmten Idee. Während diese Tätigkeit für Schiller den wesentlichen Prozeß im Werden des Dramas darstellt, hat sie bei Ludwig nur die Aufagbe, den noch flüssigen, wandelbaren Bildern der Phantasie zu einer festen Form zu verhelfen. Ihr Leben haben sie allein aus sich selbst und unabhängig von aller Gedankenarbeit ihres Schöpfers. Deshalb kann Ludwig auch nur dann schaffen, wenn die Eingebung über ihn kommt. Schiller vermochte sich — sofern es sein körperlicher Zustand erlaubte — bis zu einem hohen Grad zur Arbeit zu zwingen. Er hatte in der Leitidee des Stücks einen sicheren Führer, um sich wieder in die Stimmung zu versetzen, in der er zum erstenmal den Plan gefaßt hatte. Auch für Ludwig gibt es einen solchen Führer bei der Arbeit, aber er ist bei ihm nicht eine Idee, sondern eine „genau begrenzte Stellung", ein „Farben- und Formenspektrum, welches mich, solange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in

einen Zustand ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit ..." Aber diese innere sinnliche Anschauung konnte Ludwig nicht willkürlich in seinem Bewußtsein erzeugen. Er sagt von ihr: sie „war so sehr Hauptsache, ... daß sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten, und ich selber nicht wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich ins Einzelnste zaserten, und eine Menge Detail hineinschwoll in üppigster Anarchie."

Daß sich Otto Ludwig mit diesen Ausführungen nicht in einer Selbsttäuschung befindet, sondern wirklichkeitsgemäß den Gang seines eigenen Schaffens charakterisiert, lehrt die Betrachtung seiner Fragmente. Leider ist von dem „ungeheuren Scherbenberg" seiner dramatischen Entwürfe und Bruchstücke" nur eine ganz kleine Auslese veröffentlicht, aber Erich Schmidt gibt aus eigener Anschauung eine lebendige Schilderung der zahllosen Manuskripte, Studienmappen und Skizzenhefte. Sie bestätigt in vollem Umfang das Bild, das Ludwig selbst von seinem Schaffen gibt: „Trotz allen Generalnennern und idealen Nexus wird sein Gespinst oft durch ein fieberhaftes Aufdröseln und die Unzahl neuer Einschläge immer wirrer, den Kartons des Grünen Heinrich vergleichbar. Einem Also tritt rasch ein Oder so? auf die Fersen, und ein Ganz anders! zerreißt im nächsten Heft, ja oft auf demselben Blatte den bisherigen pragmatischen Nexus. Nur die Musterung der Manuskriptberge zur Bernauerin, zu den Freunden von Imola, zur Kaufmannstochter von Messina kann eine rechte Vorstellung davon geben, wie Ludwig im einzelnen Fall den Charakteren zahllose Zergliederungen, der Fabel oder Novelle des Stücks ein paar Dutzend Inhaltsangaben, den Stämmen und Gelenken Szenar über Szenar gewidmet, ... wie er vom Anfang zum Ende, vom Ende zum Anfang gesprungen oder geschlichen, in die Ausmünzung auch des kleinsten Motivs verbohrt und an den Haltepunkten der dämonischen Arbeit sich über die lähmenden Gebresten ganz klar gewesen ist".

Die Studien zur „Agnes Bernauerin" sind besonders aufschlußreich: Noch 1854, als schon drei fertige Fassungen des

Stücks vorliegen, beschäftigt sich der Dichter mit dem „Aufsuchen der Idee". Er versucht sich Rechenschaft zu geben über den Charakter der Hauptgestalten, über den Grund ihres Untergangs und über den Sinngehalt, der aus ihrem Schicksal sprechen soll. Dabei findet er die verschiedensten, oft geradezu entgegengesetzten Formulierungen für das Grundmotiv seines Dramas. Man beachte etwa folgende Gegenüberstellung: „a. Also entweder frevelnde Liebe, die keine Warnung hört . . . b. Falschheit, die Anlaß zum Verkennen gibt (Liebe bringt Charaktere mit sich in Streit). c. Mißehe". Einmal heißt es: „Ihr ist alles, Sitte usw. ein Gegebenes, an dem sie nicht weiter mäkelt, ihm ist es bloß eine Form, ein Aeußerliches .... ineinander aufgehen können sie nicht. Was jedem an dem Andern gefällt, zeigt im kritischen Moment beiden ihre Fremdheit, die Unterschiede stehen sich feindlich gegenüber. . . . So ist ein innerer Grund, der sie scheidet." Dann faßt er die Handlung seines Stücks wieder als „die Geschichte zweier Liebenden, die nicht voneinander lassen wollen. Eine schöne Liebesgeschichte, wo zwei Menschen alles über ihrer Liebe vergessen, weder äußere Gewalt noch Intrigen sie voneinander bringen oder aneinander irre machen kann." Erich Schmidt führt etwa acht Fassungen des Grundgedankens an, die sich teils ziemlich nahe stehen, teils gänzlich widersprechen.

Darin offenbart sich deutlich der tiefgreifende Unterschied zwischen der Arbeitsweise Ludwigs und der des klassischen Schiller: Für diesen ist die Idee der wesentliche Kern des Dramas, und sie steht deshalb im Allgemeinen vom Augenblick ihrer Konzeption an unveränderlich fest, wie sehr auch die Handlung, die Charaktere und die Szenerie sich unter seiner schaffenden Hand ständig verwandeln.

Otto Ludwig geht von der äußern Handlung aus; die „Idee", die er in sie hineinlegen will, schwankt beinahe mehr als die Fabel, der sie zu Grunde liegen soll.

Für Schiller hätte eine Szene, deren geistiger Gehalt nicht klar durchschaubar wäre, überhaupt keinen Sinn. Für ihn geht die Wirkung der dramatischen Kunst immer durch das helle Licht des Bewußtseins. Im Warbeck-Fragment berechnet er geradezu

voraus, in welche Stimmung der Zuschauer in jedem einzelnen Akt durch den ethischen Entwicklungsgang versetzt werden soll.

Bei Ludwig klafft zwischen bewußter Idee und schaffender Phantasie ein Abgrund: Von der Philosophie führt kein direkter Weg zur Kunst; — „Was der Philosophie die höhere Stufe, das ist der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höheren Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, Psychologische sich darin immer mehr in Reflexionen, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt."

Es wird zwar mit Recht die Behauptung abgelehnt, daß Ludwig „eine bestimmte Weltanschauung fehle". Der Dichter macht sich wohl auch häufig Gedanken über die sittliche Aufgabe und den Zweck seiner Kunst. Aber seine Betrachtungen bleiben durchaus im Theoretischen stecken und üben auf sein Schaffen keinen Einfluß aus; während der Arbeit ist sein höchstes Bestreben gerade, sich alle philosophischen Gedanken so fern wie nur möglich zu halten. Er glaubt mit dieser Schaffensweise in den Fußstapfen Shakespeares, seines großen Vorbilds, zu wandeln. Ihn bezeichnet er als einen wahrhaft „idealistischen" Dichter — Schiller nur als einen sentimentalischen —, weil er die im Stoff enthaltene Idee sich stets nach ihren eigenen Gesetzen entfalten läßt, nichts von seinen persönlichen Empfindungen und Gedanken einmischt.

Otto Ludwig mußte in seinem eigenen Schaffen schmerzlich erfahren, wie sehr die Gedankenarbeit das freie Sichentfalten der Phantasie zu lähmen vermag. Die Frucht seiner zehnjährigen theoretischen Bemühungen ist die Erkenntnis, daß er sich von aller theoretischen Beschäftigung frei halten müsse, um dichten zu können. Diese aus eigenem Erleben hervorgehende Einsicht verallgemeinert er jedoch zu einem Prinzip aller Kunst. Die Reflexion wird für ihn zum Widersacher der Phantasie, und er glaubt in diesem Verhältnis ein absolut gültiges Gesetz zu erkennen, das jeder schaffende Künstler beachten müsse. Dadurch verbaut sich Ludwig völlig das Verständnis für Schillers klassische Tragödie. Er sieht nicht, daß seine Auffassung nur für die eigene Geisteshaltung zutrifft, daß Ideen auf

sehr verschiedene Art erlebt werden können, nicht nur als Feinde der dichterischen Tätigkeit, sondern auch als ihre Anreger und Befruchter. Er flieht aus dem Reich der Reflexion in das der Anschauung, weil er nicht durch des Gedankens Blässe die Frische seiner Phantasie ertöten möchte.

Auch der klassische Schiller meidet die reine Ideensphäre und knüpft mit bewußter Absicht stets an überlieferte Stoffe der Geschichte an. Aber er tut es aus dem genau entgegengesetzten Grund. Er fürchtet, von seinen Gedanken allzu kühn über die Realität in die Sphäre der ungehemmten freien Geistesentfaltung hinausgeführt zu werden.

Idee und Stoff spielen also im Schaffen der beiden Dichter gerade die umgekehrte Rolle. Was den einen zu kühnem Geistesflug verlockt (die Idee), lähmt dem Andern die Schaffenskraft, und was diesem willkommene Anregung gibt (der Stoff), ist für jenen eine ebenso willkommene Schranke seines überschäumenden Gestaltungsdranges.

In der Seele Schillers — und später ebenso in der Hebbels — wirken die Ideen so mächtig, daß sie eine Kunst hervorzutreiben vermögen, die „trotz" ihres philosophischen Ursprungs lebensvoll und vom Feuer des Genius durchglüht ist. Diese Dichter tragen in ihrem Gemüt mannigfaltige Keime, die sich ohne jede Anregung von außen zu vollendeten Dramen entwickeln können. Was sie sich im klaren Denken als Weltanschauung errungen haben, hindert sie nicht beim poetischen Schaffen, sondern verdichtet sich ihnen im Gegenteil zur künstlerischen Anschauung. Bei ihnen hat der abstrakte Gedanke die Kraft, selbst in die Welt der dichterischen Gestaltung herabzusteigen und hier schöpferisch zu werden.

Ludwig ahnt nichts von der Möglichkeit einer solchen Befruchtung der Kunst durch die bewußt gemachte Idee. Deshalb muß er den umgekehrten Weg gehen: von der konkreten Anschauung und den Eingebungen der Phantasie zur Erfassung des ideellen Gehalts. Die erste Voraussetzung für diese Art des Schaffens scheint er in außergewöhnlichem Maß besessen zu haben. Die Manuskriptberge seiner Pläne zu Dramen, Epen und Novellen, seine fertigen Werke und zahlreichen Kompositionen

zeugen von einem großen Reichtum an vielseitigen schöpferischen Einfällen. Auch daß Ludwig in rührender Hingabe mit den Gestalten seiner Phantasie verwachsen konnte, berichtet Gustav Freitag: „Während sie (die Werke) in ihm lebten, hörte er Klänge, sah er Gestalten in Gruppen farbig vor sich, ja ihm begegnete in solcher Versunkenheit, daß sie ihm auch äußerlich sichtbar wurden, er sah im Abendnebel den Luftgeist mit grauem Gewande seine Brust umziehen, und als ihm die Idee eines Trauerspiels „Andreas Hofer" im Gemüte lag, stand die Gestalt des riesigen Tirolers als großer Schatten auf seinem Wege."

Ludwig besitzt also durchaus die intensive Beziehung zu allem sinnlich Konkreten, die er vom wahren Dichter fordert. Aber zur lebendigen Phantasie gesellt sich bei ihm nicht die gestaltende Kraft, die allein aus den vielen Einzelheiten das Ganze eines großen Kunstwerks zu formen vermag. Seine „Imagination", die — wie er glaubt — notwendige und vollkommene Bilder des menschlichen Geschehens vor sein inneres Auge zaubert, läßt ihn beim Niederschreiben im Stich. Er muß die Hilfe des Verstandes in Anspruch nehmen, weil ihm die Gabe fehlt, seine dichterischen Visionen, so wie sie ihm vorschweben, zu Papier zu bringen. Er verfügt jedoch nicht über jenes lebendige Denken, das beim idealistischen Dichter die Kunst aus sich zu gebären vermag, sondern nur über einen zergliedernden, trockenen Intellekt. Er untersucht peinlich genau seine eigenen Schöpfungen, führt an ihnen alle möglichen kritischen Proben durch. Aber die naive Schaffensfreude geht dabei verloren. Er beginnt ein mühseliges Ringen um Einheitlichkeit und Geschlossenheit seines Werks, aber alles „zasert" sich immer mehr „ins Einzelnste", bleibt rohes Material ohne inneren Zusammenhang. Der Grund liegt wohl darin, daß bei ihm die verschiedenen Seiten seines Wesens nicht — wie es bei Grillparzer in hohem Maß der Fall ist — zu gegenseitiger Befruchtung kommen können, sondern sich aufreiben und vernichten. So bieten seine Fragmente das Bild eines wahren „Trümmerhaufens", nicht das eines organisierten und der Belebung fähigen „Knochengerüsts".

c) Zusammenfassung

Die vorausgehenden Betrachtungen über zwei andere Dramatiker ermöglichen es, Grillparzers Eigenart zum Schluß noch von einem allgemeineren Standpunkt aus zu beleuchten. Bei Otto Ludwig ist das wesentlichste Merkmal die Ueberfülle der aufgegriffenen Stoffe neben dem Fehlen der zwingenden Gestaltungskraft. Die Einfälle strömen ihm so reichlich zu wie kaum einem andern Dichter. Aber er vermag es nicht, ihnen eine feste Form zu geben und sie in das Ganze eines Kunstwerks organisch einzugliedern. Sie bleiben bloßes Material, das nicht von einem zentralen Gedanken durchdrungen, belebt und zusammengehalten wird. Solange er sich nur seiner inneren Schau hingibt, wird er, wenigstens seiner subjektiven Ueberzeugung nach, von einer „Idee" geführt, die den an seinem seelischen Auge vorüberziehenden Bildern Ordnung und Sinn verleiht, aber sie kommt ihm nicht zum Bewußtsein. Er hat beim Niederschreiben keinen leitenden Gesichtspunkt, der ihm Sicherheit geben und die Richtung weisen könnte. Es bleibt allein dem Zufall überlassen, ob sich die Stoffmassen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließen oder nicht. Meist zerfließen sie ihm unter der Hand und lösen sich in Einzelszenen auf, die kaum eine innere Beziehung zueinander haben. Schließlich sieht er sich genötigt, den zergliedernden Verstand zu Hilfe zu holen, obwohl er ihn als den größten Feind jeder künstlerischen Tätigkeit betrachtet. Dabei verliert er sich aber erst recht in einem endlosen, trockenen Konstruieren, das niemals zur Ueberwindung des bloßen Materials durch den formenden Geist führen kann.

Bei Schiller ist die Zahl der dramatischen Pläne sehr viel kleiner, dafür tragen sie alle das Gepräge seiner mächtigen Gestaltungskraft. Bei ihm gibt es keine zusammenhanglosen, ungeordneten Einfälle, jede Szene und jeder Vers nehmen in der Oekonomie des Stücks einen bestimmten Platz ein. Schiller verliert sich auch im höchsten, begeistertsten Schaffensrausch nie in der bloßen Freude am rein Stofflichen, am Reiz der bunten Begebenheiten. Wenn er auch seiner Phantasie den weitesten Spielraum läßt, so behält er doch stets ihre Zügel in der Hand und lenkt sie mit dem sichern Blick seines bewußten Denkens.

Er greift keinen Stoff aus der Geschichte auf, den er nicht zuvor „idealisiert", d. h. mit seinem Geist durchdrungen hat.

Grillparzer nimmt zwischen Schiller und Otto Ludwig eine interessante Mittelstellung ein. In ihm sind beide Seiten, das leidenschaftliche Verwachsensein mit dem Stoff und die Fähigkeit, diesem das Gepräge des eigenen Geistes zu geben, in harmonischer Ausgeglichenheit vorhanden und halten sich gegenseitig die Waage. Die erstere zeigt sich vor allem in der lebhaften Anteilnahme an typischen Begebenheiten des Lebens und an der Geschichte als dem „Material" des Dramatikers. Er steht weder im Sammeln von Motiven noch im Spielenlassen der Phantasie hinter Otto Ludwig zurück. Zunächst geht aus seinen Tagebüchern und manchen Stellen seiner Selbstbiographie hervor, daß er zeitlebens durch und durch ein Büchermensch geblieben ist. Schon als kleiner Schuljunge vertieft er sich mit einer Leidenschaft und Ausdauer, die an Albrecht von Haller und andere typische Vertreter der Aufklärung erinnert, in die Bibliothek seines Vaters. Später nimmt er, um Gelegenheit zur Lektüre zu haben, eine besoldete Praktikantenstelle an der Wiener Hofbibliothek an. In seiner amtlichen Tätigkeit spart er sich wo immer möglich eine freie Minute für die Bücher ab. Auch das Frühstück nimmt er nie ein, ohne seinen Lope de Vega oder den Homer neben sich aufgeschlagen zu haben, und schließlich überrascht noch den Einundachtzigjährigen der Tod am Schreibtisch.

Aber nicht nur im Aufnehmen von Stoff ist Grillparzer unermüdlich, sondern auch im Verarbeiten. Jedes Erlebnis, jede erzählte Anekdote, jedes geschichtliche Ereignis kann sich in seinem Geist sofort zu einer dramatischen Szene oder zum Plan eines ganzen Stücks umformen. Er ist unfähig, ein fremdes Dichtwerk zu lesen, ohne daß die eigene Phantasie in Tätigkeit tritt, alles verwandelt, verändert und allen Gestalten ein neues Leben gibt. Selbst bei der Lektüre seiner am tiefsten verehrten Vorbilder, Lopes, Shakespeares und Goethes, ertappt er sich oft dabei, daß er wider seinen Willen das Gelesene mit eigenen Gedanken vermischt und durchsetzt.

Bisweilen gelingt es ihm auch, ganze Dramen mit einer Leichtflüssigkeit hinzuwerfen, die sowohl Schiller als auch Otto

Ludwig versagt bleibt. Dies erinnert an die typischen Wiener Theaterdichter, die in ihrer Produktion oft einen geradezu unerschöpflichen Reichtum entfalten. Grillparzer beweist mitunter eine ähnliche Fähigkeit zu raschem, unbeschwertem Schaffen, aber er hat nicht die Gabe, wie etwa Schikaneder, Henseler oder Perinet, jederzeit nach Belieben Stücke jeglichen Charakters hervorzubringen. Er ist dazu viel zu sehr von der Stimmung abhängig. Nur in seltenen, besonders begnadeten Augenblicken kommt die Inspiration über ihn und läßt ihn mühelos und fast ohne Streichung Akt um Akt zu Papier bringen. Auch mehr von außen kommende Einflüsse können auf seine Schaffenskraft lähmend wirken. So entsagt er auf Jahre der dramatischen Poesie, als ihm Sonnleithner sein erstes Theaterstück als unbrauchbar zurückgibt. Anderseits machen Goethes Worte „Man muß nur in die Hand blasen, dann geht's schon", mit denen Schreyvogel ihn aufzumuntern versucht, einen so mächtigen Eindruck auf ihn, daß der lange verhaltene Gestaltungsdrang mit einem Mal elementar hervorbricht.

Der wichtigste Grund, weshalb Grillparzer nicht, wie andere Wiener Theaterschriftsteller, zu unbeschränkter dichterischer Produktion fähig ist, liegt jedoch in etwas anderem: Seine Phantasie wird gebändigt und in Schranken gehalten durch die Forderung nach Vertiefung und Durchdringung des Stoffs mit geistigem Gehalt. Ein Thema mag ihn noch so sehr locken, mag noch so viele reizvolle Möglichkeiten in sich bergen, zur Gestaltung kommt es nur, wenn der Dichter in ihm eine Idee zum Ausdruck bringen kann, oder wenn er in ihm mehr oder weniger bewußt eine Beziehung zu seiner eigenen Persönlichkeit empfindet. Hierin liegt auch der wesentliche Unterschied gegenüber Otto Ludwig. Bei diesem ist die Ueberfülle der Fragmente ein Ergebnis seines „Ertrinkens" im Meer der Stoffe. Sie findet ihre Erklärung in der Zügellosigkeit seiner Phantasie und in seiner Unfähigkeit, das bloße Material einem ideellen Gehalt unterzuordnen. Bei Grillparzer ist die große Zahl der dramatischen Bruchstücke auf ganz andere Gründe zurückzuführen, von denen bereits eingehend gesprochen wurde. Die bloße Uebernahme unverarbeiteter Stoffe aus der Geschichte ist ihm ebenso fremd

wie dem klassischen Schiller. Auch bei ihm muß die Fabel eine Art „Gattungsprobe" bestehen. Diese vollzieht sich allerdings nicht mit derselben Schärfe und in der gleichen Klarheit des Denkens wie beim Klassiker, und sie hat auch einen etwas anderen Sinn. Schiller fragt sich, bevor er ein historisches Ereignis zur Dramatisierung aufgreift: Ist es fähig, sich zu einer Tragödie zu gestalten, die eine Idee zur Anschauung bringt und zugleich den Formgesetzen genügt? Grillparzer läßt sich mehr von einem instinktiven Gefühl leiten, das ihm sagt, ob er in der Handlung ein Stück seiner Lebensauffassung aussprechen kann und ob in der geschichtlichen Quelle Charaktere und Charakterentwicklungen vorkommen, in denen sich seine eigene Persönlichkeit zu spiegeln vermag. Beide Dichter empfangen die erste Anregung von einer Situation, die mehr als nur äußere Handlung ist, die einen geistigen Kern in sich trägt. Dieser besteht hier in einem sittlichen Ideal, dort mehr im psychologischen Gehalt, der sich ebenso durch Gebärden und Bilder wie durch abstrakte Gedanken ausdrücken läßt. So entfernt sich Grillparzer auch in seinen ideenmäßigen Forderungen an das Drama nie ganz vom sinnlich Konkreten, die Gefahr, in philosophierende Rhetorik abzugleiten, die bei Schiller manchmal nicht ganz überwunden erscheint, ist für ihn ebenso wenig vorhanden wie die entgegengesetzte des Sichverlierens im bloßen Spielen mit zusammenhanglosen Einfällen der Phantasie, und seine Dichtung ist die schönste Bewahrheitung seines eigenen Ausspruchs: „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern."

Anmerkungen

S. 7 In wenigen Wochen ist das Drama vollendet: Selbstb. 116—121.
S. 8 «War der Rede nicht wert . . .». Tgb. II 1625.
S. 9 Sagt der Dichter von sich selbst: Selbstb. 99.
S. 10 «Ideen formen sich nach jüngst Gelesenem . . .». Tgb. I 59.
S. 10 Die Art dieser romantisch-phantastischen Aufführungen. Jw. III 242.
S. 10 «Mehr verschlang als las . . .». Selbstb. 78.
S. 12 Die den Protektor in diesem Licht erscheinen lassen. Tgb. I 297, III 1864, VI 4270, Jw. 257.
S. 13 Diesen Gegensatz noch zu vertiefen: Vgl. die Ausführungen Kaderschafkas, Jw. III 292.
S. 13 Abhängigkeit von Schiller: s. S. 10; Tgb. I 59.
S. 14 Ueber einige wörtliche und motivische Anklänge: E. O. Lessing zählt eine Reihe von Stellen auf, die an die «Räuber», die «Jungfrau von Orleans» und «Wallenstein» erinnern. Seine ganze Arbeit bleibt aber fast überall sehr im Aeußerlichen stecken, oft führt er bloße Wortklänge u. ä. an. (Ueber den «Robert» s. S. 166—172.)
S. 19 Shakespeares Märchen auf den Wiener Vorstadt-Bühnen: Vgl. Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, Bd. II, S. 478 u. 493 ff.
S. 19 Anregung durch Shakespeares Märchengestalten: Vgl. die Anmerkung bei Sauer (Jw. III 281).
S. 19 Bewunderung der «Zauberflöte»: Selbstb. S. 70.
S. 21 «Pandora», «Lied von der Glocke» und «Würde der Frauen»: Jw. III 232.
S. 25 Selbstvorwürfe: Tgb. I 17, 63 u. a.
S. 26 «Jugendliche Uebertreibungen». Tgb. I 37.
S. 29 Die Selbstbiographie: S. 99—105.
S. 35 Wie es heftig empfindende Naturen häufig tun: So etwa Gottfried Keller in seinem Verhältnis zu Betty Tendering (Ermatinger, Gottfried Kellers Leben. Briefe und Tagebücher I 249 f. und II 402 f.).
S. 36 «Und du kannst schlafen, Sklave?» Vers 144.
S. 36 (Napoleon) «Er fesselt mich . . .» Selbstb. S. 102.
S. 39 Vorbereitung des Konflikts zwischen Spartakus und seinen Kameraden: vgl. die Anmerkung bei Sauer S. 392.
S. 39 Aufhetzen der Sklaven durch Knixus: s. Vers 526—536 u. 630 f.
S. 40 Lorenz über die Vorbilder des Spartakus: «Euphorion», Bd. 16. — Er kann zur Bekräftigung seiner Behauptung auf eine Stelle des von uns eingehend besprochenen Tagebuchs verweisen. Grillparzer erzählt dort die Geschichte seiner literarischen Entwicklung: in

früher Jugend war Schiller sein Ideal, Goethe kannte er nur ganz oberflächlich, bis ihm einmal der «Werther» in die Hände kam und ihn sofort für seinen Dichter entflammte. Er las darauf die sämtlichen Werke des Meisters durch und ließ sich von jedem Werk mehr für das Genie Goethes begeistern, am stärksten aber vom «Tasso». «Ich selbst glaubte es zu sein, der als Tasso sprach, handelte, liebte, nur Worte, so schien es mir, hatte Goethe m e i n e n Gefühlen gegeben, ich fand mich in jedem Gefühle, in jeder Rede, in jedem Worte.»

Diese leidenschaftliche Lektüre des «Tasso» kann aber nach dem Tagebuch höchstens ein Jahr zurück liegen, da Grillparzer Goethes Werke erst durch den Neudruck zugänglich wurden, der nach der Besetzung Wiens durch die Franzosen im Mai 1809 herauskam. Die Vermutung, daß der «Tasso» nicht ohne Einfluß auf Grillparzers «Spartakus» geblieben sei, liegt also nahe und Lorenz versucht zu zeigen, daß tatsächlich im Charakter des Haupthelden und in einigen Eigentümlichkeiten des Versbaus nahe Beziehungen zu Goethes Drama bestehen. Seine Ausführungen zur Metrik scheinen allerdings einer genaueren Prüfung nicht standzuhalten.

S. 40 Szenentypen, die den beiden Stücken gemeinsam wären: höchstens zwischen den Szenen «Tasso» V 4 und «Spartakus» I 3 könnte man eine Verwandtschaft feststellen, doch ist sie lange nicht so deutlich wie zwischen den Auftritten des «Robert» und den damit verglichenen Urbildern.

S. 41 «... sie je gehabt zu haben ...». Tgb. I, 144.

S. 43 Zu Sauers Datierung des «Spartakus»: Der handschriftliche Befund erweist sich für die Jugendzeit übrigens auch sonst als unzuverlässiges Mittel für die Datierung. Sauer setzt z. B. in seiner Ausgabe den Brief Nr. 54 in das Jahr 1812 und muß deshalb auch Grillparzers Krankheit aus dem Jahr 1813, das die Selbstbiographie angibt, zurückdatieren. Der genannte Brief vom 16. August spricht jedoch von dem zwischen Oesterreich und Frankreich ausgebrochenen Krieg und kann also nur ins Jahr 1813 gehören, sodaß auch hier die Angabe der Selbstbiographie sich als richtig erweist gegenüber Sauers philologischen Einwendungen. Außerdem macht seine Datierung aber auch Schwierigkeiten, die für die bisherige Auffassung nicht bestanden. Grillparzer sagt in dem von uns besprochenen Tagebuch: «... so weiß ich nun, da ich mir doch einen Stoff gewählt habe, an dem einst meine ganze Seele hing, nicht was ich schreiben soll, und .....» (Tgb. I, 89). Da Sauer den «Spartakus» ins Jahr 1811 setzt, muß er annehmen, der junge Dichter spreche hier von einem andern, sonst nicht bekannten Stück. Bei der Sorgfalt, mit der Grillparzer alle seine Notizen und Versuche aufbewahrte, ist diese Annahme aber sehr unwahrscheinlich. Eine andere Schwierigkeit ergibt sich aus der erwähnten Stelle in der Selbst-

biographie (S. 105): «.... und ich fühlte mich in dem Entschlusse bestärkt, der Poesie, vor allem der dramatischen für immer den Abschied zu geben.» Die Rückgabe seines Stücks die diesen Entschluß in ihm hervorrief erfolgte nach dem Tagebuch am 14. August 1810. Dies paßt sehr gut zu der gewöhnlichen Datierung des «Spartakus»: er entstand unmittelbar vor dem Unglückstag, dann begann Grillparzer erst im Herbst 1811 wieder etwas Zusammenhängendes zu schreiben, und zwar diesmal nur ein Lustspiel («Wer ist schuldig?»), dem erst im Herbst 1812 wieder ein paar ausgeführte Szenen zu einem Drama («Alfred») folgten. Daraus ergibt sich also eine ziemlich große Schaffenspause, während Sauers Datierung voraussetzt, daß schon vor Ablauf eines Jahres nach dem Entschluß die Ausarbeitung eines so großen Planes wie des «Spartakus» in Angriff genommen wurde. Die Bemerkung der Selbstbiographie verlöre damit fast ganz ihre Bedeutung. Auch die S. 34 erwähnte Tagebuch-Aufzeichnung ist zu berücksichtigen. Daß Grillparzer schon im Jahr 1812/13 nur noch mit Schaudern an den Plan zurückdenkt, den er «einst in besseren Tagen machte», ist doch bei der gewöhnlichen Datierung wesentlich besser verständlich. Nach Sauers Ansatz betrüge der Zeitraum zwischen der Arbeit am «Spartakus« und der völligen Entfremdung von ihr nur anderthalb Jahre.

S. 47 Die Ansicht über die Motivierung der Haupthandlung durch einen Liebeskonflikt: s. Müller, «Spartakus und der Sklavenkrieg in Geschichte und Dichtung». (Programm, Salzburg 1905.)

S. 48 Uebersteigerung des Lyrisch-Sentimentalen in der Sprache: Lorenz sagt in seinem Aufsatz «Zu Grillparzers Spartakus» (Euphorion 1909): «Daß er auch nicht vollständig im Banne der ‚Räuber' steht, beweisen.... so viele Merkmale reifender Kunst in Stil, Metrik und Sprache» (S. 177). Er behauptet also so ziemlich das Gegenteil dessen, was Ehrhard ausführt. Der Widerspruch kann sich wohl nur daraus erklären, daß Lorenz vor allem die zweite und dritte Szene im Auge hat, während Ehrhard sich an die erste hält. Jedenfalls kann Lorenz kaum durch Betrachtung der ersten Verse zu seinem Urteil gekommen sein. Läßt man nach einander einige Verse aus der «Blanka», den Anfang des «Spartakus» und den Monolog der «Psyche» auf sich wirken, so ergibt sich eine ganz andere Entwicklung von Grillparzers Stil: die Pathetik der «Blanka» ist in den Versen des «Spartakus» alles andere als gemildert. Die gleichen stilistischen Mittel finden sich hier wieder, ja sie sind noch erhöht durch das Hinzutreten eines Bilderreichtums, der die Rethorik der «Blanka» weit in den Schatten stellt.

Ein Vergleich des «Spartakus»-Anfangs mit den Versen 509 bis 672 der «Blanka» — zwei dem Inhalt nach ähnliche Stellen — bestätigt dieses Urteil: das am häufigsten verwendete Mittel zur Erhöhung des Stils ist die Inversion, und zwar vor allem die des Ge-

nitivs: in der Blanka-Stelle stehen dreizehn Genitive v o r dem zugehörigen Substantiv und elf in der normalen Stellung. Im«Spartakus» beträgt das Verhältnis 22 zu 13. Auch an sonstigen Umstellungen ist der «Spartakus» reicher. Die 160 Verse enthalten deren 37, die der «Blanka» nur 26. Steigerung des Ausdrucks durch die motivierte Wiederholung eines Worts in dem gleichen oder in mehreren aufeinanderfolgenden Versen findet sich in der «Blanka» dreimal (V. 555 ff., 647 ff., 657) im «Spartakus» siebenmal (4 f., 28, 15 f., 51 ff., 46 ff., 63 u. 98). Ein weiteres Stilmittel ist das Auslassen von Worten, die den grammatischen Regeln nach nötig wären. In der «Blanka» konnte ich nur zwei Fälle dieser Art entdecken: V. 512 (das Hilfszeitwort) und 669 (das Verbum). Im «Spartakus» wesentlich mehr: V. 29 (die Konjunktion sondern), 42 ff. (die Konjunktion wenn), 46 (das unpersönliche Subjekt es), 1 (das Verbum), 84 und 129 (das Beziehungswort zum Relativpronomen).

Schon im grammatischen Gebrauch der Sprache geht also die Entwicklung von der Prosa weg zum Komplizierten, Silisierten. Noch viel deutlicher zeigt sich das in der Art des Ausdrucks: in der Blanka-Stelle ist das Methaphorische noch sehr schwach vertreten. Grillparzer gebraucht nur wenige ziemlich blasse und konventionelle Bilder. Er spricht von «des Schicksals Stürmen» (V. 514) und «des Glückes letztem Strahl» (V. 513), von der «Hoffnung Sohne» (V. 517) und von «den unaussprechlich sel'gen Tagen, die göttlich schön mit holden Himmelsblüten bekränzt auf Engelsfittig um uns spielten» (V. 670 f.). Außer diesen Stellen sind nur noch die Verse 509 f., 662 und 577 zu erwähnen. Der Anfang des «Spartakus» dagegen ist voll von Bildern, methaphorischen und anthropomorphen Ausdrücken. Vers 29—33 heißen z. B.: «Auf jener Felsen Spitze, die dort mit frechem Arm gen Himmel greifen, in schwarzer Höhlen giftbenetztem Bauch, wo nicht vermag der Sonne Strahlen Finger den Schleier der verhüllten Nacht zu heben . . .» oder Vers 135 f. « . . . und macht die Nacht zu seiner Brust Vertrauten. In ihren Purpurmantel eingehüllt . . .» um nur einige der krassesten Beispiele zu nennen. Vermenschlichung von Dingen oder Abstraktbegriffen findet sich auch in den folgenden Versen: 11, 14, 30 ff., 40, 53, 54, 61, 129, 132, 135, 136, 138, 140 und 147; andere Bilder in: 2, 35, 70, 81, 117, 122, 126, 156 ff. und Vergleiche in: 58, 87 und 125. Außerdem muß noch bemerkt werden, daß die Bilder hier fast durchwegs originell, ungewohnt, oft auch übertrieben kühn sind, sodaß die wenigen methaphorischen Ausdrücke der «Blanka» ihnen gegenüber reichlich blaß erscheinen.

S. 49 Die oben angeführten Stellen: Anm. zu S. 43.

S. 50 Die erwähnte Stelle: Tgb. II, 1426.

S. 50 « . . . wird nicht verarbeitet . . .». Tgb. I, 122.

S. 51 «Man müßte eigentlich . . .». Vgl. z. B. Tgb. II, 1434.

S. 51 Der erste Plan zu «Fixlmüller»: Tgb. I, 168.

S. 52 Zur Wiederaufnahme einzelner Motive in den vollendeten Tragödien vgl. Bergers Ausführungen im «Buch der Heimat» S. 191—226. Er nennt diesen Vorgang eine Art geistiger «Metempsychose» und zeigt verschiedene solche Motivreihen auf. Auch Hilda Schulhof (Einleitung zu den Jw. III, XXXIV), Sauer u. a. haben auf ähnliche Tatsachen aufmerksam gemacht.

S. 52/53 Ich nehme diese Gedanken hier vorweg, obwohl sie sich mir natürlich erst als Resultat meiner Beschäftigung mit Grillparzers Werken ergeben haben. Dieselbe Untersuchung für die vollendeten Dramen durchzuführen wäre die Aufgabe einer viel umfangreicheren Arbeit. Ich muß mich auf die Fragmente beschränken und kann nur gelegentlich auf die vollendeten Werke hinweisen. Auch das Fragment «Esther» und der Dialog «Hannibal» sollen außerhalb der näheren Betrachtung bleiben.

S. 57 Zu seiner Leidenschaft für die Musik vgl. u. a. Tgb. I, 14 und 273, sowie Selbstb. 98.

S. 59 Die völlige Umkehr der seelischen Haltung von der Selbstsicherheit zur Selbsterkenntnis spricht gleichfalls gegen Sauers Datierung des «Spartakus».

S. 60 Zur Auffassung des «Psyche-Mythos» in der Antike: Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 3, S. 3237 f.

S. 62 Die Uebernahme des Leda-Motivs in die «Hero»: Anm. zur Stelle bei Sauer.

S. 63 «. . . setzte meine Phantasie in Flammen». Tgb. I, 92.

S. 63 Die Aufzeichnung von 1812: «Ich habe mir e i n s t vorgenommen, ein solches Bild in einer projektierten Fortsetzung von Goethes Faust zu zeichnen» (Jw. IV, 239).

S. 64 Manche dem Dichter selbst entliehene Züge: vgl. d. Anm. bei Sauer.

S. 65 «. . . und den Jüngling charakterisierender wäre . . .». Jw. III, 239.

S. 68 Aus purem Egoismus: Tgb. I, 17.

S. 68 «. . . kam die Ehe nicht zustande». Ehrhard - Necker S. 24.

S. 69 Das in Konstantinopel entstandene Gedicht: Tgb. V, 3681.

S. 72 «. . . vor meine Seele zauberte». «Spartakus» V, 125 ff. u. 291 ff.

S. 75 Ueber die Parallelen zur «Skylla»: Anm. S. 432 f.

S. 76 Zu Grillparzers Ablehnung des Chors als Stilmittel der Tragödie: Strich S. 223 f.

S. 76 Brentano: «Die Gründung Prags», erschienen 1814.

S. 77 Die Bemerkung Grillparzers über die «Drahomira»: S.W. I. 16, S. 32.

S. 79 . . . die Liebe zu ihrem älteren Sohne niederkämpfen: V. 101—106.

S. 79 Das oben beschriebene Leitmotiv: S. 53/54.

S. 80 Symbolische Bilder und Requisiten: vgl. S. 124—126.

S. 81 Die Anlehnnug an Zacharias Werner u. s.w.: vgl. d. Anm. bei Sauer.

S. 82 Grillparzers Vorliebe für jugendliche Gestalten: Man denke etwa an das Mädchen in «Irenens Wiederkehr», Gianetta in «Seelengröße», Psyche, den Jüngling im «Faust», Jerindo Frangipani, Emma, Melitta, Medea, Hero, Rahel.

S. 83 Kaderschafkas Ausführungen: Jw. III, 510 f.

S. 84 «Die Skizzierung des ganzen Charakters . . .». Anm. S. 512.

S. 85 Züge Frangipanis bei Faust: vgl. S. 67, bei Pazzi: S. 71.

S. 86 «. . . tragen Keime des Künstlerdramas . . .». Einleitung zu Jw. III, S. XXI.

S. 86 Wenn oben betont wurde: S. 52—55.

S. 90 Nicht mit völliger Sicherheit feststellen: vgl. darüber Kaderschafkas Anmerkung S. 511 ff.

S. 90 Die Beziehung zu seiner Freundschaft mit Kathi Fröhlich ist bisher wohl nur deshalb nicht beachtet worden, weil man den zweiten Entwurf zu «Friedrich der Streitbare» in die Jahre vor der Bekanntschaft setzte.

S. 92 «Erzeugnisse der Langeweile . . .», S. 107.

S. 92 Grillparzer hat selbst später über das Fragment das Datum 1810 gesetzt. Damit trifft er ungefähr die richtige «innere Datierung», wenn man von einer solchen sprechen darf. Der Irrtum liegt nur in der Uebertragung derselben auf die äußere Wirklichkeit.

S. 93 Porträts österreichischer Persönlichkeiten: Marie Steiger im «Euphorion» XVII, S. 149 ff.

S. 99 «Liebesheldin»: Ehrhard, S. 467.

S. 100 Beschäftigung mit dem Problem des Schicksals: Tgb. I, 176, 270 f., 306, 281, 715, 719.

S. 102 «Von ihm gereinigt wird . . .». Tgb. II, 1021.

S. 104 Verwandtschaft mit «Traum ein Leben»: Anm. zu dr. Pl. 145.

S. 104 Die ausführlichere Betrachtung von Grillparzers Verhältnis zum Tragischen: S. 136—139.

S. 104 Zu Grillparzers Ueberzeugung von der notwendigen Tragik alles menschlichen Daseins: Ilse Münch, Die Tragik in Grillparzers Leben und Dichten. Neue Forschung, 11, 1931.

S. 105 Backmanns Ausführungen am Schluß seiner Anmerkung zu dr. Pl. 147. Vgl. auch Berger im Grillparzer-Jahrbuch X, S. 78.

S. 105 Die Behandlung der fatalistischen Momente: Man vergleiche dazu seine Gedanken im Tgb. I, 270.

S. 106 Die Stelle bei Herodot: II, 173.

S. 109 Die beiden Notizen zur «Kassandra» liegen 13 Jahre auseinander: Nr. 1250 und 2754.

S. 111 Die Anregung zu den «Letzten Römern»: dr. Pl. Anm. zu 53, S. 285.

S. 111 Die Titel der Dramen: Tgb. I, 644.

S. 112 Der erste Plan zum «Catilina»: dr. Pl. 19.

S. 112 Das gleiche Gegensatzpaar wie in den «Pazzi»: Anm. zu dr. Pl. 14.

S. 117 Die Tagebuchnotiz vom Februar 1820: Tgb. I, 612 = dr. Pl. 56.

S. 117 Die erste Erwähnung des Stoffs: Tgb. I, 313.
S. 117 Judas von idealistischem Streben erfüllt: vgl. Grillparzers Notiz von der positiven Anschauung der Ophiten über Judas im Tgb. III, 2318.
S. 117 Die Uebernahme der Szene in «Weh dem, der lügt!»: Anm. Tgb. I, 319.
S. 120 Es wurde oben ausgesprochen, ... S. 53 f.
S. 121 «Würde ich vielleicht diesen Herodes schreiben»: dr. Pl. 232, S. 80.
S. 123 Die «stumme Pose» bei Grillparzer: Anm. zur «Jüdin» nach Vers 313 bei Sauer.
S. 123 Aeußerung verschiedener Gefühle durch die gleiche Gebärde: das Schuldbewußtsein: «Argonauten» V. 511, die Todesfurcht: V. 313 der «Jüdin», die Liebessehnsucht: «Hero» V. 724, der unbändige Schmerz: «Hero» V. 2074.
S. 123 Schmettert sie Kreusa vor die Füße: vgl. die Anm. zu dieser Stelle bei Sauer.
S. 124 Ueber die Bedeutung des «Requisits» bei Grillparzer: Milrath im Gr. Jb., Jahrg. XX.
S. 124 Eindrücke aus dem Leben zur Dramatisierung festgehalten: etwa Tgb. I, Nr. 607.
S. 124 Vergleich der Mädchen mit Blumen: «Hero» V. 611 ff.
S. 125 «... schritt zur Medea». Sb. S. 154 f.
S. 127 Das alte Testament als Vorlage: Richter 13—16.
S. 127 «... und kam zu ihr ...»; vgl. auch den Anfang des 14. Kap.
S. 127 «... Bedürfnis zum Weibe ...»; dr. Pl. 294.
S. 128 Das Schuldgefühl Samsons in der Händelschen Oper etwa in Nr. 8 und 9.
S. 131 Der «Marino Falieri» im «Treuen Diener» aufgegangen: Anm. zu dr. Pl. 109.
S. 131 Einfluß von Byrons Dramen: Ludwig Wyplel im «Euphorion». Bd. IX und X.
S. 133 «Hypochondrist aus engem Ehrgefühl»: Tgb. III, 2075.
S. 133 «Eifersucht bloß aus Ehrbegriff»: Tgb. III, 2076.
S. 136 Eine Erzählung Petrarcas: Tgb. II, 1236, Beobachtungen eines Franzosen: Tgb. I, 25 u. 580, eines alten Geschäftsmannes: Tgb. I, 163, eine politische Begebenheit: dr. Pl. 241, oder eine literarische: dr. Pl. 207 u. 366, einen Einfall der eigenen Phantasie: Tgb. I, 111.
S. 138 «... Tragödien und Komödien zu schreiben ...». S.W. XII, 110.
S. 138 «... die Gottesschrift im Wurm entfalten ...». Prolog z. Diamant.
S. 138 «... Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen ...». Hebbels Aufsatz «Mirandolina, der zerbrochene Krug und der verwunschene Prinz». S.W. XI, 353.
S. 143 Der «Magier»: dr. Pl. 246.
S. 143 Darstellung der Schönheit als Aufgabe der Kunst: Strich, Grillparzers Aesthetik, 2. Kap., «Die Schönheit».
S. 147 «... rühre keine Feder mehr an ...». Tgb. I, 168.

S. 151 Der Gesamtplan ohne die Einzelheiten der äußern Handlung: Gespr. 1212.
S. 151 Die Disposition zum «Samson»: dr. Pl. S. 199 Z. 24—28.
S. 152 «... nur das trockene Skelett blieb zurück...». Tgb. II, 1652.
S. 155 Grillparzers Scham vor der Veröffentlichung seiner Dramen: z. .B Tgb. II, 1656 f.
S. 155 «... eine Empfindung zu Grunde liegt...». Tgb. IV, 3471.
S. 156 «... und unvermittelt überraschen...». Tgb. V, 4115.
S. 158 Spielen mit dem Gedanken an eine Aufführung seiner Werke: Tgb. I, 33.
S. 161 Zur Parallele zwischen «Spartakus» und der «Ahnfrau» vgl. auch die Bemerkungen Sauers im Sammelband über Grillparzer, S. 236 f.
S. 162 74 Pläne aus der Zeit zwischen «Ahnfrau» u. «Ottokar»: Nr. 29—102.
S. 166 «... nichts von der Wärme einer früheren gekostet hat...». Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Nr. 400.
S. 166 Wilh. Spenglers Arbeit: Das Drama Schillers. Seine Genesis. Diss. Leipzig, 1932.
S. 166 «... der literarischen Form in diesem Stoffe bedeutet». S. 83.
S. 166 «... Methode, nach der Schillers spätere Dramen ausgeführt sind». S. 27 ff.
S. 166 «... immer beweglich erhalten». Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Nr. 751.
S. 168 Der Brief an Goethe: Nr. 398.
S. 169 «... und sich daran zu versuchen...». Briefwechsel Nr. 387.
S. 169 Die Polarität zwischen Schiller und Otto Ludwig: Hans Steiner, Der Begriff der Idee im Schaffen Otto Ludwigs, S. 141 ff.
S. 172 Ueber den Begriff «Idee» bei Otto Ludwig: das genannte Buch H. Steiners, besonders S. 39 ff., 74 u. 113 ff.
S. 172 «Die menschliche Natur»: V, 34.
S. 172 «... aus dem Stoffe herausgesehen werden...». V, 449.
S. 173 «... muß dieses in sich hineinbilden...». V, 542.
S. 174 «... in üppigster Anarchie...». VI, 219.
S. 174 «... ganz klar gewesen ist...». IV, 6.
S. 174 Die Studien zur «Agnes Bernauerin»: Einl. zu IV, S. 8—15.
S. 174 Die Gegenüberstellung der verschiedenen Grundmotive: Einl. zu IV, S. 14.
S. 175 Schillers Vorausberechnung der Stimmungsentwicklung: Spengler, S. 49.
S. 176 «... und Dialektik zerbröckelt...». V, 172.
S. 176 Gegen die Behauptung, daß Ludwig eine bestimmte Weltanschauung fehle, wendet sich Friedrich Bruhns, S. 13.
S. 176 Shakespeare als «idealistischer» Dichter: z. B. V, 278 f.
S. 178 Gustav Freytags Bericht im Vorwort zur Ausgabe der ges. Werke von 1869, S. 11.
S. 182 «... Freude des Kindes an bunten Bildern». Tgb. IV, 3316.

Literaturverzeichnis

Bibliographien

August Sauer, Grillparzer-Bibliographie; in Karl Goedekes Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Zweite Auflage, VIII, Dresden 1905, S. 326—459.

Kurt Vancsa, Grillparzer-Bibliographie; im Grillparzer-Jahrbuch, Jahrgang 34, 1937.

Ausgaben

Grillparzer. Sämtliche Werke, historisch-kritische Gesamtausgabe von Aug. Sauer (1909 ff.).
(Zitiert mit folgenden Abkürzungen: Jw. = Jugendwerke. Dr. Pl. = Dramatische Pläne und Bruchstücke. Tgb. = Tagebücher. Sb. = Selbstbiographie.)

Grillparzers Werke, hrsg. von Stefan Hock (Berlin 1911).

Grillparzers Gespräche, hrsg. von Aug. Sauer; Schriften des literarischen Vereins in Wien, Bde. 1, 3, 6, 12, 15, 20 (Wien 1904—16).

Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben; Gespräche mit Foglar, hrsg. von Foglar (Wien 1872).

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von G. Gräf und A. Leitzmann, Leipzig 1912.

Schiller. Sämtliche Werke, Tempel Verlag (Leipzig 1910—1912).

Otto Ludwig. Gesammelte Schriften, hrsg. von Adolf Stern und Erich Schmidt (Leipzig 1891).

Hebbel. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner (Berlin 1901—1907).

Allgemeines

Deutsch-Oesterreichische Literaturgeschichte, hrsg. von J. W. Nagel, Jakob Zeidler und Ed. Castle. Band II (Wien 1914).

Oesterreichische Literatur, von Wilhelm Kosch; im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von Merker und Stammler. Band II, S. 570—627.

Geschichte der deutschen Literatur, von Vogt und Koch. Zweiter Band (Leipzig 1934).

Emil Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs (Pest 1872).

Herbert Cysarz, Von Schiller zu Nietzsche (Halle 1928).
Grillparzer-Jahrbuch (Wien seit 1890, zitiert als Gr. Jb.).
Aug. Ehrhard, Grillparzer, sein Leben und seine Werke (Deutsche Uebersetzung von Moritz Necker. Zweite Aufl., München 1910).
Emil Reich, Grillparzers dramatische Werke (Wien 1938).
Aug. Sauer, Franz Grillparzer; in den gesammelten Schriften von Sauer. Band II (1941).
Ernst Alker, Franz Grillparzer, ein Kampf um Leben und Kunst (Marburg a. L. 1930).
Fritz Strich, Grillparzers Aesthetik (Berlin 1905).
Johannes Volkelt, Grillparzer als Dichter des Zwiespalts zwischen Gemüt und Leben, als Dichter des Willens zum Leben und als Dichter des Komischen; in Volkelts Gesammelten Aufsätzen (München 1908).
Jackob Minor, Grillparzer als Lustspieldichter; im Gr. Jb., 3, 41/60.
Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens; Gr. Jb., 25 u. 26.
Schreyvogels Tagebücher, hrsg. von K. Glossy (Berlin 1903).
Aus Bauernfelds Tagebüchern. Gr. Jb., 5, 23/110 u. 6, 85/229.
Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben (Wien 1844).
Marie v. Ebner-Eschenbach, Meine Erinnerungen an Grillparzer. Sämtl. Werke, XII (Leipzig 1928).
Eugen Kühnemann, Schiller (München 1920).
Herbert Cysarz, Schiller (Halle 1934).

Zu den Fragmenten im Allgemeinen

Heinrich Keidel, die dramatischen Versuche des jungen Grillparzer (Münster i. W. 1911).
Alfred v. Berger, Ungeschriebene Grillparzer-Dramen, in: Buch der Heimat (Wien 1910), S. 191 ff.
Aug. Sauer, Zu Grillparzers dramatischen Fragmenten, in: Seufferts Vierteljahrschrift für Literatur, 1, 1888, S. 443—469.
Moritz Necker, Grillparzer und seine Jugenddramen. Grenzboten 1881. 1, 554/7 u. 601/12.
Jackob Minor, Zu Grillparzers Entwürfen. Seufferts Vierteljahrschrift, 5, 1892, S. 621/4.
Gustav Wanieck, Grillparzer unter Goethes Einfluß. Xenia Austriaca (Wien 1893).
O. E. Lessing, Schillers Einfluß auf Grillparzer. Deutsche Literaturzeitung 1903.
Arturo Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega (Berlin 1894). Neuere Ausgabe spanisch: Lope de Vega en Alemania (Barcelona 1935).

Zu einzelnen Fragmenten und Problemen

Eduard Castle, Zu Grillparzers Bruchstück eines Trauerspiels «Lucretia Creinwill». Zft. f. d. deutschen Unterricht, XXVII, 1913, S. 503 ff.

Eugen Müller, Spartakus und der Sklavenkrieg. Programm des Staatsgymnasiums Salzburg, 1905.

Hubert Gormann, Grillparzers «Spartakus» auf seine Quellen geprüft und gewürdigt (Diss. Leipzig 1908).

Jan Muszkat-Muszkowsky, Spartakus, eine Stoffgeschichte (Leipzig 1909).

Hans Lorenz, Zu Grillparzers Spartakus. Euphorion XVI, 1909, S. 772 ff.

K. G. Wendriner, Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe (Berlin 1913).

August Sauer, Grillparzers Faust. Deutsche Zeitung, 15. Jan. 1887.

— Ueber das Zauberische bei Grillparzer. Gesammelte Reden und Aufsätze (Wien und Leipzig 1903).

Marie Steiger, Grillparzers Alfred der Große und die Zeitgeschichte. Euphorion, XVII, 1910, S. 149 ff.

Liebau, König Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie (Heidelberg 1901).

Joseph Wihan, Matthäus von Collin und die patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen in Oesterreich zu Beginn des 19. Jh., Euphorion, Ergänzungsband 5 (1901), S. 93—199.

Alfred v. Berger, Das Glück bei Grillparzer, Gr. Jb. 10, S. 70/79.

Johannes Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen (München 1909).

Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels (Hamburg und Leipzig 1903).

Ilse Münch, Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Franz Grillparzers. Neue Forschung (Berlin 1931).

L. Wyplel, Grillparzer und Byron. Euphorion IX u. X.

M. Milrath, Das goldene Vließ, Libussens Geschmeide und Rahels Bild. Gr. Jb. 20, S. 226 ff.

Hermann Schneider, Vom Wallenstein zum Demetrius (Stuttgart 1933).

Wilhelm Spengler, Das Drama Schillers (Diss. Leipzig 1932).

Friedrich Bruns, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig (Berlin-Steglitz 1913).

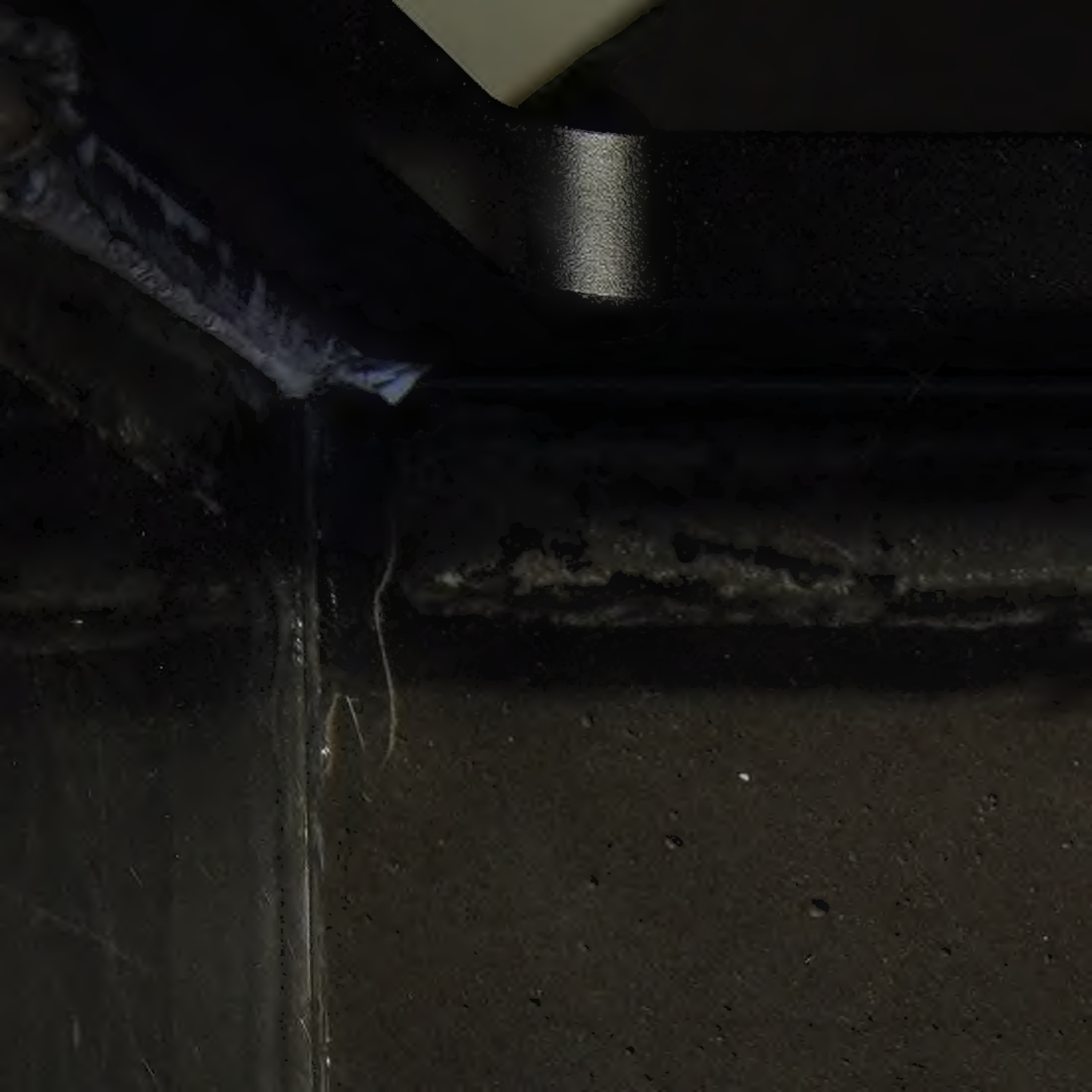
Herbert Klysch, Friedrich Hebbels Schaffens- u. Arbeitsweise (Halle 1934).

Hans Steiner, Der Begriff der Idee im Schaffen Otto Ludwigs (Frauenfeld 1942).

Curriculum vitae

Am 21. Sept. 1917 wurde ich, Helmut von Wartburg, aus Riedholz (Solothurn), in Zürich geboren als zweiter Sohn des Gymnasiallehrers Walther von Wartburg und seiner Ehefrau Ida geb. Boos. Den größten Teil meiner Kindheit verlebte ich in Aarau, wo ich die Uebungsschule am Zelglischulhaus besuchen durfte. 1929 wurde mein Vater als Universitätsprofessor nach Leipzig berufen. Ich genoß dort 6 Jahre Gymnasialausbildung an dem Nikolaigymnasium und an der Waldschule, einer privaten Lehranstalt. Die letzten anderthalb Jahre vor dem Abitur besuchte ich das städtische Gymnasium Bern, an dem ich im Herbst 1936 die Maturitätsprüfung der literarischen Abteilung bestand. Bis zum Ausbruch des Krieges studierte ich dann in Leipzig Deutsch, Griechisch, Geschichte und Philosophie. Soweit es die Beanspruchung durch den Militärdienst zuließ, setzte ich dieses Studium in Basel fort. Hier bestand ich im Fühling 1942 den wissenschaftlichen Teil des Mittellehrer-Examens und im Sommer 1944 das Doktor-Examen in den Fächern Deutsch, Griechisch und Philosophie.

In Leipzig besuchte ich Vorlesungen und Uebungen der Herren Professoren Berve, Frings, Gadamer, Gehlen, Grabner, Grundmann, Heimpel, Hübner, Kayser, Klingner, Korff, Litt, Schadewaldt, Schultz, Schweitzer, Simon;

in Basel der Herren Professoren Altwegg, Barth, Bonjour, Häberlin, Kägi, Mahler, Meuli, Muschg, Ranke, Schmalenbach und Von der Mühll.

Meine Dissertation ist unter der Leitung von Herrn Professor Muschg entstanden.